

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد194 - السنة الرابعة | الاثنين 30من ربيع الآخر 1432 هـ 4 من إبريل 2011 | 32 صفحـة - جنيه واحد

«حرب النعال»
الحصان الأسود فى أيام الشارقة المسرحية

شباب مسرح الدولة غاضبون من قرار الوزير

ليلة القتلة.. ودروس الثورة المهدرة

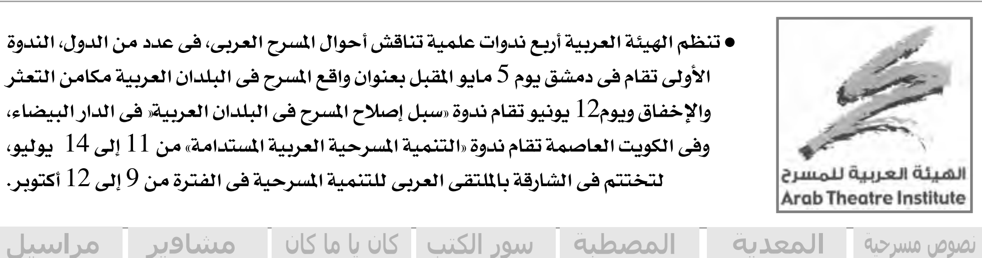


«حواديت التحرير».. كيف تكسر القواعد القديمة بهدوء

خالد جلال يكتب عن شكسبير

العهد البائد وحاتم حافظ يكتب: انزلوا إلى الشارع

ورشا عبدالمنعم عن هشاشة الثورة



● تنظم الهيئة العربية أربع ندوات علمية تناقش أحوال المسرح العربى، فى عدد من الدول، الندوة الأولى تقام فى دمشق يوم 5 مايو المقبل بعنوان واقع المسرح فى البلدان العربية مكامن التعثر والإخفاق ويوم12 يونيو تقام ندوة «سبل إصلاح المسرح فى البلدان العربية» فى الدار البيضاء، وفى الكويت العاصمة تقام ندوة «التنمية المسرحية العربية المستدامة» من 11 إلى 14 يوليو، لتختتم فى الشارقة بالملتقى العربى للتنمية المسرحية فى الفترة من 9 إلى 12 أكتوبر.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
سعد عبد الرحمن
رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير:
عادل حسان
الأخبار:
محمد عبد الجليل
الديسك المركزى:
محمود الحلوانى
على رزق
التدقيق اللغوى:
محمد عبدالغفور
جواد البابلى
سكرتير التحرير التنفيذى:
وليد يوسف
التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
أبو الحسن الهوارى
سيد عطيه
ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ
المحرر العام:
إبراهيم الحسينى

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.

أسعار البيع فى الدول العربية
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار ● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

الغلاف



«ليلة القتلة» عرض اقترب من الجودة بدرجة كبيرة ، وإن كان المخرج مازال فى خطواته الأولى واجترأ على النص بشكل يعلن حداثته ، إلا أنه فى نفس الوقت يملك بعض التفسيرات الجيدة والقدرة على المجازفة ؛ فالجدران التى تحجب رؤية ما ورائها تتخذ فى حالات البوح والمونولوجات الداخلية الشكل الذى يشف عن ما ورائها.

ص 12

أبناء فرق البيت الفنى يفضلون الفنان القادر على الإدارة عن القدير
الدنيا وما فيها 3 8

«حى بن يقظان» غنائية مسرحية تأليف: يس الضوى
نصوص مسرحية 15 19

البحث عن حرية المدينة فى حالة طوارئ الهوسابير
٣ دقات 9 14

د. كمال الدين عيد يكتب عن دراميون فى الظل
المعدية 20 27

تأملات جديدة فى أوراق قديمة للمسرح العربى
المصطبة 28 30

لوحات العدد للفنان :
محمد متولى

تصويب
مقال «أنطولوجيا المسرح» المنشور فى العدد 192 للكاتب أحمد عادل القضابى وقد وضع عليه اسم الكاتب محمود الحلوانى على سبيل الخطأ



فوتوغرافيا العروض
مدحت صبرى
عادل صبرى





● على مسرح المركز الفرنسى بالاسكندرية تعرض مسرحية " أيولف الصغير " تأليف هنريك إبسن ، تمثيل : عبير على ، إيهاب الفخرانى ، أيه أنور ، أحمد هانى ، رنا بركات ، بالإشتراك مع الطفل عبدالقادر محمد. تدقيق لغوى وإعداد وسينوغرافيا أسامه الهوارى ، موسيقى وألحان محمد غريب. إضاءة محمد المأمونى، ساعد مخرج محمد الهوارى. مخرج منفذ أحمد سمير ، و إخراج شريف حمدى.

تحتفى بـ «مسرح الثورة.. وثورة المسرح»

انطلاق الدورة التاسعة لمهرجان المسرح العربى 7 أبريل

12 فرقة من عشر دول عربية.. ود. كمال عيد رئيسًا للجنة التحكيم

تنطلق يوم 7 أبريل القادم الدورة التاسعة لـ "مهرجان" المسرح العربى "تحت شعار" احتفالاً بالثورة وتأكيداً للمسار".

تقام فعاليات الدورة على مدى عشرة أيام على خشبة مسرح العرائس برئاسة د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة للكتاب، ويدير المهرجان د. عمرو دوارة مؤسس الجمعية المصرية لهواة المسرح التى تنظم المهرجان تتضمن فعاليات المهرجان مشاركة أثنتى عشر فرقة تمثل عشر دول عربية بالإضافة إلى عشرة عروض لفرق الهواة بمصر، وعلى أن تكون عروض الفرق العربية خارج المسابقة الرسمية ويتم منحها درع المهرجان وشهادات التقدير، فى حين تقوم لجنة التحكيم العربية بالتحكيم للعروض المصرية فقط.

تتكون أعضاء لجنة التحكيم العربية من د.كمال عيد (رئيسا) وعضوية أحمد ماهر (مصر)، يحيى الحاج (السودان)، عز الدين مدنى(تونس)، محمود أبو العباس (العراق)، د.إيلى لحود (لبنان)، د.حسن رشيد (قطر)، غنام غنام (الأردن)، كاملة العياد (الكويت)، د.سعيد الناجى (المغرب)، د.عبد الكريم جواد (سلطنة عمان).

وتضم قائمة المكرمين هذا العام الفنانين والأدباء: د.عواد على (العراق)، تامر العربيد (سوريا)، وطفاء حمادى (لبنان)، على عليان (الأردن)، أحمد بو رحيمة (الإمارات)، طالب البلوشى (سلطنة عمان)، عبد العزيز السماعيل (السعودية)، زهيرة بن عمار (تونس)، د.إبراهيم نوال (الجزائر)، د.عبد الرحمن بن زيدان (المغرب).

كما تضم قائمة التكريم نخبة من الفنانين المصريين: لطفى لبيب، توفيق عبد الحميد، صبرى عبد المنعم، د.خليل مرسى، سامى مغاورى، إنعام سالوسة، زيرى البدراوى، إسعاد يونس، دلال عبد العزيز، سمية الألفى، معالى زايد، ومن النقاد نهاد صليحة، نجيب نجم، فوزية مهران، عبد الغنى داود، أمين بكير. والإعلامين محمد رفعت، مؤمن خليفة، جرجس شكرى، أحمد مختار، عبد المولى سعيد.

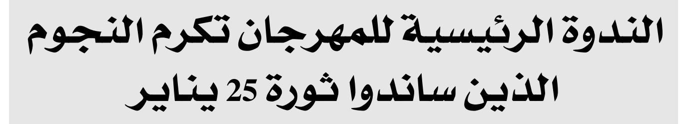
وسيرًا على تقليدها السنوى تقوم لجنة النقاد بالجمعية باختيار أفضل عرض مسرحى تم تقديمه العام السابق، وقد اختارت اللجنة هذا العام عرض «النجاة» من إنتاج فرقة "مسرح الطليعة"، تأليف نجيب محفوظ، إخراج جلال توفيق، بطولة ياسر جلال، مجدى فكرى، رباب طارق.

وتتضمن فعاليات المهرجان تنظيم ندوة رئيسية تحت عنوان «مسرح الثورة ... وثورة المسرح» وذلك فى السادسة مساء الجمعة 8 أبريل بمسرح "القاهرة للعرائس"، ويشارك بها نخبة من كبار الفنانين الذين ساهموا فى مساندة الثورة ومنهم: المسرحيون محسنة توفيق، سهير المرشدى، تيسير فهمى، خالد الصاوى، خالد صالح، محمد رياض، مجدى كامل، أحمد عبد الوارث، حنان مطاوع، سلوى محمد على. والسينمائيون خالد يوسف، عمر واكد، خالد أبو النجا، أسر ياسين، منى زكى وكذلك الموسيقار عمار الشريعى، محمد منير، عزة بلبع، مدحت العدل وسلمى الصباحى.


د. عمرو دوارة


محسنة توفيق





الندوة الرئيسية للمهرجان تكرم النجوم الذين ساندوا ثورة 25 يناير


محمد منير



على رزق

«ورد الجناين» دراما وثائقية وباقة زهر لشهداء الثورة

هانى عبد المعتمد: نحاكى الواقع ولا نقدمه كما هو.. وتواجدنا الدائم مع المعتصمين

مشهد من البروفات

على خشبة مسرح السلام يواصل المخرج هانى عبد المعتمد بروفات العرض المسرحى «ورد الجناين».

يقول هانى إنه يعتبر العمل باقة زهر يهديها لشهداء ثورة 25 يناير وتوثيقًا لأصعب فتراتها، ابتداء من يوم 25 يناير وحتى «موقعة الجمل».

وأضاف عبد المعتمد: خرج مؤلف العمل محمد الغيطى بين الواقع والخيال وأقمنا معكسر عمل مدته عشرة أيام كاملة للوصول إلى «سيناريو العرض» النهائى، وبالطبع ساهم تواجدنا الدائم أنا والغيطى فى ميدان التحرير مع المعتصمين طوال الأحداث فى إمساكنا بروح العرض.

وأضاف: الغيطى التقى بزوجة الشهيد أحمد بسيونى، والذى كانت تربطنى به صداقة، ليست عميقة، لكنها جميلة.

وتابع: المسرح لا يقدم الواقع، لكنه يحاكيه، والعرض ينتمى إلى «الدراما الوثائقية»، وقد تحمس الفنان على الحجار للأشعار التى كتبها الغيطى وغناها «إهداء» مشاركة سنة فى العمل.

وضع موسيقى العرض محمد على، ديكور محمد هاشم، استعراضات ضياء ومحمد.

وأشار هانى إلى أن الفنان الكبير محمود ياسين تحمس هو الآخر للعمل وسجل بصوته «حوارًا» لأحد الشهداء.

وقال هانى: يشارك فى العرض النجمان جمال إسماعيل، وسامى مغاورى ومن الشباب ميار الغيطى، إيمان أيوب، باسم شريف، ياسر الطوبجى الذى يلعب دور أحد شعراء «الفيس بوك»، الذى ينزل إلى الشارع فى أول أيام الثورة.

يقول باسم شريف عن دوره فى العرض قال إنه يقوم بدور الشهيد المجهول، ويظهر فى لحظات استشهاد كل شخصية، لنكتشف أنه رمز لكل شهيد سقط فى ميدان التحرير بشكل خاص، والثورة بشكل عام، هو المسلم والمسيحى والغنى والفقير، المتعلم والأمى، رمز لكل شاب ضحى من أجل الحرية.

وأشار باسم إلى صعوبة الشخصية لأنه لأول مرة يقدم شخصية رمزية تكمن صعوبتها فى علبة الطابع الميتافيزيقى عليها فليس لها تاريخ محدد أو خط مكتمل كلاسيكى.



على الحجار «يهدى» صوته للشهداء ومحمود ياسين يتحدث بلسان الشهيد أحمد بسيونى



غادة عرفات

● أصدر الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا قراراً بتولى الكاتب المسرحى سعيد حجاج مسئولية إدارة نوادى المسرح بالإدارة العامة للمسرح.

القاسمى يكلف الهيئة العربية للمسرح بإقامة مهرجان تنافسى للفرق العربية

«حرب النعل» الحصان الأسود فى أيام الشارقة



مشهد من مسرحية «حرب النعل»

أعلن دكتور سلطان بن محمد القاسمى حاكم الشارقة عن تكليف الهيئة العربية للمسرح بإقامة مسابقة للعروض المسرحية بين كافة الفرق المسرحية العربية فى جميع أقطار الوطن العربى..

كما أكد أن ما كان يخطط له من النهوض بالثقافة قد تحقق لما تشهده الساحة من زخم فى النشاط الثقافى والفكرى من حيث الكم والنوع. مشيدا بالجهود المبذولة من قبل المسرحيين الاماراتيين للرقى بالمسرح الاماراتى ومؤكدا دعمه الكامل لهم ومباركا لهم انجازاتهم وواعدا إياهم بتنفيذ جميع ما ورد من طلبات فى تقرير لجنة تحكيم الأيام.

جاء ذلك خلال حفل ختام الدورة الـ 21 لأيام الشارقة المسرحية فى قاعة العرض الكبرى بقصر الثقافة.

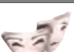
وقال القاسمى خلال كلمة ألقاها أمام الحضور "إنى وقبيل إعلان النتائج فى هذا اليوم .. غمرتنى سعادة لا توصف واخذت خلال هذه الدقائق وقبل أن أصعد خشبة المسرح أتذكر أياما خوالى عندما كنا فى أعمار الزهور .. صغارا بأجسادنا وأعمارنا .. كبارا فى نفوسنا .. كنا نؤلف المسرحيات وننشئ المسارح .. ولم تكن الوسائل متاحة ومتوفرة لنا كما هو اليوم .. كان ذلك فى الخمسينيات من القرن الماضى .. وبعد تلك السنين وفى عام 1979 وبالتحديد فى ابريل من ذلك العام اتذكر بأننا كنا نتابع إحدى المسرحيات على خشبة مسرح قاعة أفريقيا بالشارقة وكنت قد أعلنت حينها اعلانا بقى فى ذاكرتى يتردد فى ذهنى كل يوم ألا وهو قولى: / فلنوقف ثورة الكونكريت ولنبدأ ثورة الثقافة/ كما أتذكر يومها وقد كان حولى ثلة من الشبان الطامحين للنهوض بالمسرح قلت لهم: إننى سأفاجئ الشباب بما أخططه للثقافة .. والآن وبعد مضى 32 سنة من ذلك الإعلان نحن نصل إلى ما كنا نصبو إليه".

وأضاف: كلمات لجنة التحكيم عن نضوج واكتمال تلك الأعمال المسرحية التى قدمت خلال أيام المهرجان شرف لى ولجميع العاملين معى من أجل الارتقاء بالمسرح الإماراتى ولا تكتمل الصورة إلا بتنفيذ ما طالبت به لجنة التحكيم فى تقريرها من أمور صعب على افراد المسرح تنفيذها .. سهلة لدينا .. وأعلن بأن كل ما جاء فى التقرير لتصحيح مسار المسرح محليا وعربيا سينفذ حرفيا".

وقال الشيخ سلطان بن محمد القاسمى: "لقد انشأنا الهيئة العربية للمسرح وأخذت تحاول أن تقيم مهرجانا هنا وتنفذ توجيها هناك وتنشئ مكتبا فى مكان آخر والعمل بلا شك صعب لطول المسافات وبعد القلوب ولكن ومن هذا اليوم نكلف الهيئة بأن تقيم مسابقة بين الفرق المسرحية العربية جمعاء ويتم اختيار فرقة واحدة لتحصد جائزة هذه المسابقة وتكرم بالتزامن مع افتتاح أيام الشارقة المسرحية ويكون عرضها هو القائم فى حفل الافتتاح".

وتحدث خلال كلمته عن دعمه ومتابعته لما يتم تقديمه خلال الأيام مشيدا بالحضور الجماهيرى لفعالياتها وعروضها قائلا "ان متابعتى لكم ولما تقدمون كانت دائمة وكنت اسأل وباستمرار ليس عن العروض ومستواها وما يقدم فيها فحسب بل كنت استفسر عن وضع الصالات والحضور لأن اقبح ما يعترى الممثل أن يخاطب كرسيا خاليا .. وكانت تردنا الأخبار بأن الصالات قد ملئت وهناك من لم يتمكن من متابعة الكثير من العروض لكثرة الإقبال من الجماهير واكتظاظ الأمكنة وكان ذلك الوسام الذى انتظره".

وأضاف: "اليوم عيد للمسرحيين الذين وصلوا بعطائهم الى هذا المستوى من الرقى نبارك لهم ونشد على أيديهم ونحن معهم فى كل خطوة بالدعم والتوجيه حتى يكتمل العطاء وأبارك لدولة الامارات العربية المتحدة هذه التظاهرة وأبارك للوطن العربى أن نجتمع كلنا فى مسرح واحد".



لجنة التحكيم توصى بتجوال الفرق الفائزة محلياً وعربياً



د. سلطان بن محمد القاسمى

إسماعيل عبدالله

وقد استهل حفل الختام بكلمة لرئيس لجنة تحكيم الدورة 21 لأيام الشارقة المسرحية الفنانة السورية جيانا عيد حيث رفعت اسمى آيات الشكر والعرفان لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على رعايته الكريمة لهذه التظاهرة وللمسرح العربى وفنانيه ولتنشيطه ودعمه للحراك المسرحى فى مختلف أرجاء الوطن العربى وصولا إلى أعلى المستويات الفكرية والفنية.

ثم استعرضت تقرير اللجنة الذى تضمن مجموعة من التوصيات والملاحظات التى من شأنها الارتقاء بالمسابقة خلال الأعوام القادمة ومنها التوصية بضرورة إقامة الورش المسرحية وتكرار الجمع بين التأليف والإخراج فى أكثر من عمل واحد وضرورة تعدد العناصر المبدعة فى العمل الفنى الواحد وأشارت بالجهود المبذولة من قبل دائرة الثقافة والإعلام لتوفير وإثراء المكتبة الإماراتية بالنصوص المتنوعة وعلى أعلى المستويات.

كما اوصت اللجنة بضرورة طلب التفرغ للمشاركين فى الأيام المسرحية على ان يتبع ذلك اقامة ورش مسرحية ينخرط فيها كافة المنتسبين للفرق المسرحية.

ودعت لجنة التحكيم الجهات المسؤولة عن المسرح بتبنى المواهب الواعدة كونها تمثل الوعد الفنى القادم وامل المسرح. معربة عن أملها فى تمكين العروض المتميزة من الانتشار محليا وعربيا وتقديم الدعم اللازم لهم.

وأشادت اللجنة بجهود جميع اللجان العاملة فى هذه التظاهرة الثقافية الفنية الرائعة.. مطالبة الفنانين المسرحيين بالمحافظة على هذا المستوى من المضامين والقيم الفنية الرائعة.

بعدها قام الشيخ الدكتور القاسمى يرافقه عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام و أحمد بو رحيمة مدير ادارة المسرح بالدائرة بالصعود للمنصة لبدء مراسم التكريم حيث قدم جائزة "الشارقة للإبداع المسرحى العربى" فى دورتها الخامسة لأفضل شخصية مسرحية محلية للفنان الإماراتى ناجى الحاى.

بدوره ألقى الفنان ناجى الحاى كلمة عبر من خلالها عن خالص شكره وتقديره لراعى المهرجان على دعمه اللا محدود لابنائه المسرحيين وسخائه منقطع النظير للحركة المسرحية بالامارات والوطن العربى.. مثنيا على الدور البارز الذى تقوم به دائرة الثقافة والإعلام من خلال تنشيط وتفعيل الحراك الثقافى فى الامارات بشكل عام وامارة الشارقة بشكل خاص.

وتم تقديم الجوائز وشهادات التقدير للفائزين بالدورة الـ 21 لمهرجان أيام الشارقة المسرحية.

ونالت مسرحية "حرب النعل" لفرقة مسرح الشارقة الوطنى جائزة أفضل عرض مسرحى متكامل.. وفاز الفنان على جمال بجائزة أفضل إخراج مسرحى عن مسرحية الرهان لفرقة جمعية حتا للثقافة والفنون والتراث.. وذهبت جائزة أفضل تأليف للفنان اسماعيل عبد الله عن مسرحية "حرب النعل" لفرقة مسرح الشارقة الوطنى.. وحصل على جائزة افضل ممثل دور اول مناصفة كل من الفنان مروان عبدالله عن دوره فى مسرحية "حرب النعل" لفرقة مسرح الشارقة الوطنى والفنان محمد اسماعيل عن دوره فى مسرحية "الرهان" لفرقة جمعية حتا للثقافة والفنون والتراث.

وذهبت جائزة أفضل "ممثلة دور أول" مناصفة لكل من الفنانة بدور عن دورها فى مسرحية "حرب النعل" لفرقة مسرح الشارقة الوطنى والفنانة بدرية أحمد عن دورها فى مسرحية "قرموشة" لفرقة مسرح دبى الأهلى.

وحصل الفنان عبدالله صالح على جائزة أفضل "ممثل دور ثان" عن دوره فى مسرحية "حرب النعل" لفرقة مسرح الشارقة الوطنى وحصلت الفنانة سميرة الوهيبى على جائزة "أفضل ممثلة دور ثان" عن دورها فى مسرحية "السلوقى" لفرقة مسرح الفجيرة القومى.

ونال جائزة أفضل "ممثل واعد" الفنان أحمد القرنى عن دوره فى مسرحية "عار الوقار" لفرقة مسرح دبا الحصن وفازت الفنانة أمل محمد بجائزة أفضل "ممثلة واعدة" عن دورها فى مسرحية "السلوقى" لفرقة مسرح الفجيرة القومى.

وفاز بجائزة أفضل " ديكور " الفنان محمد العامرى عن مسرحية "حرب النعل" لفرقة مسرح الشارقة الوطنى .. فيما حصل على جائزة أفضل " إضاءة " الفنان على الباروت عن مسرحية " الرهان " لفرقة جمعية حتا للثقافة والفنون والتراث.

وحصل الفنان أحمد سالم على جائزة أفضل " مؤثرات صوتية وموسيقية " عن مسرحية " أصايل " لفرقة مسرح كلباء الشعبى.

وذهبت جائزة الفنان المسرحى المتميز من غير ابناء الدولة للفنان محمود ابو العباس عن دوره فى مسرحية " الرهان " لفرقة جمعية حتا للثقافة والفنون والتراث .. كما حصل الفنان عبدالله زيد على جائزة لجنة التحكيم الخاصة.

الشارقة:

محمد عبد الجليل

● الشاعر مسعود شومان رئيس الإدارة المركزية للتدريب قرر أن تنتهى الورشة التدريبية لفنون المسرح بعرض مسرحى قليل التكلفة يقدمه المشاركون فى الورشة من العاملين بمختلف محافظات مصر فى تجربة هى الأولى من نوعها.



ورشة بعد «غُنا للوطن»

خالد جلال: ليس ذنبى أن كل الموهوبين فى مصر يرغبون فى الانضمام لـ«مركز الإبداع»

تحت عنوان «غُنا للوطن» قدمت الدفعة الثالثة باستوديو مسرح مركز الإبداع الفنى، تحت إشراف المخرج خالد جلال أمسية غنائية بمشاركة 80 طالبًا من أصل 160 هم أعضاء دفعة التمثيل بالاستوديو.

قدم الطلاب مجموعة من أشهر الأغانى الوطنية بشكل جماعى، وفردى تحت قيادة المايسترو عماد الرشيدى الذى قام بتدريبهم وكان هذا العرض هو نتاج ورشة الغناء.

عماد الرشيدى قال إن الورشة استمرت حوالى شهرين ونصف قام خلالها بتدريب طلبة المركز على الغناء الجماعى ومبادئ وأساسيات الموسيقى.

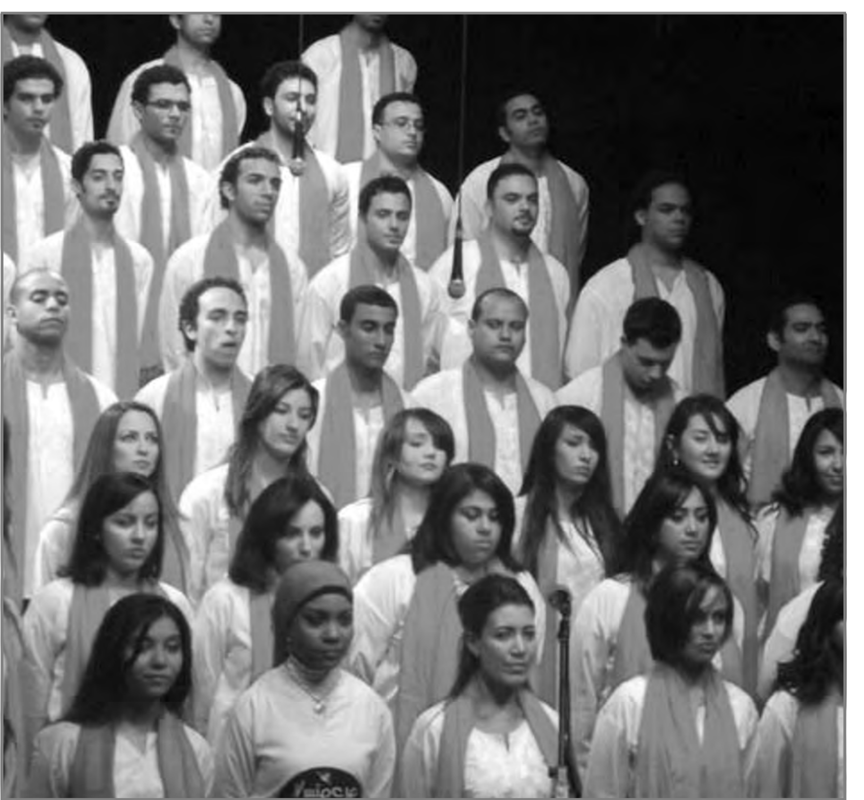
من جانبه أبدى المخرج خالد جلال سعادته برد فعل الجمهور بعد نهاية العرض، ردًا على سؤال الهجوم الذى يتعرض له المركز حاليا والمجموعات التى انتشرت على الفيس بوك لتهاجمه شخصيا مقابل مجموعات أخرى تناصره، قال انزعجت بشدة وحزنت من هذا الهجوم، وأنا مندهش جدا، وهل من يعمل ويجتهد وينجح تتم مهاجمته ؟! أليس من الأجدى مهاجمة ونقد الأماكن التى لا تعمل، وفشلت فيما حققه مركز الإبداع منذ تم تأسيسه عام 2003 وحتى الآن.

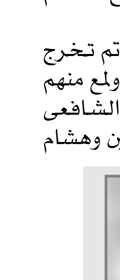
وأضاف: خلال هذه السنوات الثمانى تم تخرج دفعتين فى مختلف تخصصات المسرح، ولمع منهم سامح حسين وياسر الطوبجى ونضال الشافعى وإيمان سيد ومحمد فراج ومحمد شاهين وهشام إسماعيل، وعلى مستوى الإخراج هناك ريم حجاج وإسلام إمام وعبير على وهانى عفيفى وغيرهم، ويتم العمل بالاستوديو تحت إشراف عدد من الأسماء الكبيرة كان منهم الراحل صلاح مرعى، وعصام السيد ونجاة على وأضاف: نعمل من خلال منظومة متكاملة ولها نتائج واضحة، وتشهد بذلك الحركة النقدية فى مصر وعدد الجوائز التى حصدتها عروض المركز فى مهرجانات مختلفة، وقبل هذا كله يشهد النجاح الجماهيرى الكبير وتزاحم الجمهور على عروض المركز وبدون أى أشكال دعاية، وبهذه الطريقة يتحقق الهدف الذى تأسس عليه الأستوديو وهو تقديم حوالى 400 فنان شاب للجمهور.

واستطرد: المركز لم يصنع نجومية لخالد جلال ولكن لهؤلاء الشباب ولمن يشرف على تدريبهم.

وواصل جلال: ليس ذنبى ولا ذنب المركز أن كل الموهوبين فى مصر يرغبون فى الانضمام للمركز، وهذه المساحة لا تتحمل كل شباب مصر، والأجدى تفعيل الأماكن الأخرى المنوط بها دعم الشباب مثل مسارح الطليعة والشباب والغد، ومسرح الثقافة الجماهيرية ومراكز الإبداع الأخرى، لتستوعب أعدادًا أخرى من شباب مصر الموهوب.

مهدى محمد مهدى





أحمد الصعيدى

خمسون مبدعاً من المنوفية يطلقون مبادرة «الملتقى الثقافى الحر»

أعلن أكثر من خمسين مبدعًا من المسرحيين والأدباء والفنانين من المنوفية تأسيس «الملتقى الثقافى الحر» وهو كيان يهدف إلى توفير مظلة تعنى بقضايا المبدعين فى المجالات الأدبية والفنية فى إطار من حرية التعبير وديمقراطية القرار.

يحرص الكيان كما يقول مؤسسوه على فتح قنوات للتواصل مع مختلف التيارات الفكرية فى مصر والعمل على إعادة سبل الاتصال التى انقطعت بين المبدع والمتلقى.

يؤكد الكيان أنه ليس بديلاً لغيره وليس فى مواجهة مع الكيانات أو المؤسسات التى تعمل فى ذات الموضوع. واستقر رأى مؤسسى الملتقى وهم الكاتب والشاعر أحمد الصعيدى، المخرجان مصطفى مراد وأحمد عباس، والممثل محمد حفنى على سرعة إنهاء الإجراءات اللازمة لإعلانه بشكل رسمى وقانونى ووضع تصورات لبرنامج عمل للمرحلة القادمة يتضمن ندوات وعروض مسرحية وسينمائية تنزل إلى الشوارع والقرى والكفور..

أحمد شهاب الدين

«نافذة» سعيد سليمان

ما الذى تغير بعد الثورة؟!

رحلة «حامد» من السلبية والاستسلام للقهر.. إلى التمرد

من إنتاج مسرح الغد بدأ المخرج سعيد سليمان بروفات العرض المسرحى «النافذة» من تأليفه وإخراجه.

يقول سليمان إنه كتب النص قبل الثورة، إلا أنه اتفق مع ناصر عبد المنعم مدير الفرقة على إجراء بعض التعديلات بعد الثورة ليواكب الأحداث الجارية فى مصر..

وأضاف: مسرحية «النافذة» تناقش فكرة القهر من خلال «حامد» الذى تربى منذ الطفولة على القهر فى بداية من البيت حيث تسلط أبيه وسلبية أمه، مرورًا بالقهر على يد الشيخ فى الكتاب والمدرسة ثم تجاوزات رجال الشرطة والأمن الذين مارسوا كل أنواع القهر ضد المواطنين دون مبرر الأمر الذى جعل بطلنا يخشى كل شىء من حوله.. ثم تأتى الثورة ويضطر حامد للنزول للشارع وتحدث له الصدمة عندما يجد أنه لا مجال للخوف وأن الشرطة التى كان يخشاها لم تعد موجودة، ثم مقابلته لابنته فى قلب الحدث الأمر الذى جعله يشعر بضرورة التغلب على خوفه.

وأضاف سعيد سليمان: التغير لابد أن يكون داخليًا وأن نحاول التخلص من العادات السيئة فلا يكفى التغيير الخارجى فقط ولابد أن يتغير فكر المسئولين عن البيت الفنى للمسرح من قصة الهرم وصولاً لقاعدته حتى نستطيع أن نرقى بمسرحنا ونعيد بناءه من جديد.



سعيد سليمان



حمادة شوشة

حمادة شوشة الذى يلعب دور حامد عبر عن سعادته بالشخصية وبتجربته الخامسة مع سعيد سليمان الذى يضعه فى كل مرة فى دور مختلف ويقول حمادة إن الشخصية بعيد عن صفاته الشخصية فهو ثورى ومتمرد لكونه فنان بعكس حامد السلبى المصاب بالفوبيا الأمر الذى يجعل حمادة سعيدًا بالدور والمتعة التى حققها رغم المجهود الذى بذله للوصول إلى الشخصية.

ويرى شوشة إن حامد لم يتخلص فجأة من خوفه وسلبيته عند حدوث الثورة واشتراكه فيها ولكنه كان يحمل بداخله طيلة حياته ثورة داخلية انفجرت عند حدوث الثورة..

ويقول شوشة إن الاجتهاد فى الحياة أحد الأشياء التى يجب أن يتحلى بها المصريون بعد الثورة، فمنذ تخرجه فى أكاديمية الفنون، وهو يحاول أن يجتهد فى مجال عمله بقدر المستطاع الأمر، لذا يشعر بالرضا عما يفعله رغم أنه لم يصل إلى درجة كبيرة من الشهوة إلا أنه متفائل بما سيتحقق بعد الثورة التى حركت الجميع وجعلت الجميع يتخلصون من خوفهم وسلبيتهم.

ويتمنى شوشة ألا يكون مسرح الدولة ملكية خاصة أو حكرًا على مخرج دون غيره وأن تتاح الفرصة للجميع.

أما هبه عصام التى تقوم بدور «سارة» ابنة حامد فتقول إن دورها فى البداية يكون قريبًا من والدها الذى رباها مثلما تربى هو على الخوف والسلبية، لكن مع خروج سارة للحياة واحتكاكها بشباب الجامعة تتغير شخصيتها بشكل كبير وتحاول الخروج من حالة السلبية والخوف إلى أن تحدث الثورة التى تشارك فيها سارة لتعبر عن نفسها والكبت الذى ظلت تعانى منه.

وتتمنى عودة الجمهور إلى المسرح مرة أخرى وأن يكون للمسرحيين دور من خلال تقديم عروض محترمة تقدم قيمة فنية.

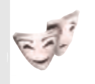
أما شيماء محمد التى تقوم بدور «أم حامد» تحدثت عن قصور هذه الأم وسلبيتها فى تربية ابنها حامد وكيف كانت سببًا فى وصوله إلى هذا القدر من الخوف والتهميش.

شيماء تتفق مع هبة عصام على أن للمرأة دور كبير لابد وأن تلعبه بعد نجاح الثورة ويجب أن يعيد المجتمع نظرته للمرأة فى المرحلة المقبلة.

أشرف حسنى



• الفنانون محمد حجاج، حمادة بركات، خليل تمام، أشرف شكرى، تم انتخابهم كأعضاء «مكتب فنى» لفرقة السامر، وقد أشرفت على الانتخابات لجنة تكونت من سعيد صديق، ماجدة منير، جمال قاسم، دعاء منصور مديرة الفرقة.



"بمجرد نجاح الثورة كانت هناك الكثير من كتائب الفنانين والمسرحيين التى بدأت العمل بكل طاقتها وما تملكه من مواهب ابداعية وخبرات فنية .. من أجل توثيق احداث الثورة والتعبير عنها وعن رؤيتنا لمستقبل هذ االوطن ... ومن بين هذه الكتائب كانت مجموعة عمل مهرجان "فنان من الميدان" التى قادها الكاتب والمخرج حسام الغمرى بالتعاون مع شركة روانا للانتاج الفنى على مسرح الهوسابير ... عن المهرجان وما احتواه من ابداعات شباب الثورة .. كان هذا الحوار مع حسام الغمرى"





مدير مهرجان «فنان من الميدان» الكاتب والمخرج حسام الغمرى:

تقديم الفن مجانا إساءة للفنان

أسباب وفكرة المهرجان وكيف ظهر بهذه السرعة والطريقة المنظمة مع جودة الاعمال المقدمة؟

الجميع يعلم أن شركة روانا للانتاج الفنى قد حصلت على حق الانتفاع بمسرح الهوسابير ، وقبل التنحى بيومين كلمتنى أروى صاحبة الشركة وقالت لى إنها علمت بوجود عدد كبير من الفنانين الشباب الذين قدموا أعمالا فنية مختلفة بالميدان أثناء الثورة وقالت إنها ترغب فى أن يقدم هؤلاء الشباب عروضهم على مسرح الهوسابير ، وطلبت منها الصبر بعض الوقت لأننى كنت اعتقد أن يوم الجمعة 11 فبراير سيكون جمعة الحسم ، وفعلا وبعد اعلان تنحى الرئيس السابق فكرت فى عمل مهرجان لابداعات ثورة 25 يناير ، ولأن كلمة الميدان أصبحت كلمة محببة لنا جميعا ولها طعم مختلف ، قررنا اطلاق اسم "فنان من الميدان" على المهرجان ، وانضمت لنا ألفت الجريتلى لتعمل متطوعة وبدون أجر كمنتج فنى للمهرجان ، ثم وضعنا دراسة للمهرجان وتم تجهيز المسرح والفنيين المطلوبين للمهرجان ودعوة الكثير من شباب الفنانين الذين كانوا فى الميدان للمشاركة ، وبالفعل تم عمل مشاهدات لعروض مسرحية وتم دعوة عدد من الفنانين التشكيليين ومصورى الفوتوغرافيا لاقامة عدد من المعارض داخل المسرح أثناء المهرجان.

رغم نبل الهدف والفكرة الا أن الكثير اعترض على فتح شباك تذاكر فى المهرجان.. فلماذا لم تكن العروض مجانية؟

أنا ضد فكرة أن يقدم الفن مجانا لأن من يدفع ثمن التذكرة سيحترم ما يتم تقديمه ، بجانب أن هذه التذكرة ستكون دعما نفسيا للفنان الشاب ، مع العلم بأننا وضعنا ميزانية جيدة للعروض المسرحية المتميزة مثل عروض حقوق وتجارة عين شمس ، وايراد هذه العروض لم يغط تكاليفها بالمرة.

وفى رأيك وبعد مشاهدتك لكثير من هذه الأعمال الفنية هل تعتقد أن الذوق العام ومستوى الفن سوف يرتفع بما يناسب مكتسبات الثورة؟

ثورة 25 يناير حدث فاصل فى تاريخ مصر ، وسوف تعيد صياغة الفن فى مصر ، وهذا ما يؤكده لنا التاريخ ، فبعد اجهاض ثورة الزعيم مصطفى كامل بدأت تظهر أغان من نوع (ارخى الستارة اللى فى ريحنا) و(سمباتيك خالص يا لالى) ، ومع عوة اعمال الفدائيين والمقاومة ضد الانجليز وثورة 19 عاد مر أخرى الفن لتقديم الاعمال الراقية والجادة ، وخلال الثلاثين عاما الماضية وبعد أن طال وزاد فساد النظام واستوحش ، ظهرت فى الفن من نوع (العنب .. العنب) و(بحبك يا حمار) ، وتوقعى لما بعد الثورة هو عودة الاعمال الراقية وتقبل الجمهور لهذه الاعمال ، وأكبر دليل هو اوبريت فى المهرجان ورغم رصانة الكلمة واللحن الا أن الجمهور تفاعل معه بشكل كبير ، وهذا شئ مؤكد وطبيعى لان مستوى حديث الشارع نفسه ارتفع فبعد ان كان أغلب حديثنا عن الأهلى والزمالك ونجوم الفن ، أصبح حديث الشارع الان عن الدستور والمستقبل السياسى لمصر ، ومن الطبيعى عندما يرتقى حديث الشارع أن يرتقى الفن وأن يتذوق الجمهور هذا الفن الراقى والجيد.

وهذا الأمر ينطبق بالطبع على المسرح .. فهل سنرى نهضة مسرحية قادمة وعودة مرة أخرى لارتياد الجمهور للمسرح؟

من المؤكد والمنطقى وهذه أحد الاحلام والأفكار التى توقعتها أثناء الثورة وما جعلنى أعود مرة أخرى للعمل بالمسرح بعد أن هجرته حزنا وكمدا منذ عام 2004 ، ونهضة المسرح طبيعية لأن المسرح والسياسة بينهما ارتباط كاثوليكى والنصوص المسرحية الأولى منذ اليونان بدأت فى كواليس الحكم والحاكم ثم نزلت للشارع ، وهذه النهضة المسرحية المتوقعة يؤكدها أيضا التاريخ وذلك بعد ثورة 1952وازدهار الحركة المسرحية فى مصر ، وفى الفترة السابقة كان من الطبيعى بعد جفاف الحياة السياسية فى مصر أن يجف المسرح هو الاخر ، ولكن الان ونحن ندخل الى حياة سياسية جديدة ومختلفة وديمقراطية وستشهد معارك سياسية بين الكثير من الاحزاب والمرشحين ، فمن المنطقى أن يزدهر المسرح وسيكون أحد الادوات التى سيستخدمها السياسيون للتعبير عن توجهاتهم واحلامهم للمواطن المصرى ، والجميع يعلم أن المسرح يمتلك سحرا خاصا ومتعة لا يضاهيها أى فن اخر ، وأعتقد أن تجربة المهرجان على مسرح الهوسابير تبشرنا بعودة قوية للمسرح ، فرغم بعض أحداث البلطجة وحظر التجوال رأينا الجمهور يحضر العروض ويدفع ثمن التذكرة.

ومن المسرح الى الثقافة الجماهيرية وأنت واحد من أبنائها .. هل ترى تطورها هى الاخرى .. وكيف يمكن تحقيق هذا التطور؟

لقد وضعت يدك على الجرح الغائر بصدرى وهو حال ومستوى الثقافة الجماهيرية ، وهذا لاننى بالفعل واحد من أبنائها الذين تربوا داخلها وقضيت أحلى سنوات عمرى بمسرح الثقافة الجماهيرية ، وسنبدأ من تحت حيث مخرج النوادى الذى يمر بهذه التجربة وبعد نجاحها يتم ترشيحه لشريحة بيوت وباقى الممثلين يتم تصعيدهم للعمل مع جراندات شريحة القصور ، وبالتالى يفقد المخرج أهم عناصر تميزه وهى مجموعة العمل التى اشتغل معها والكل يعلم أن الممثل هو اهم عنصر فى العملية المسرحية ، وكذلك يفقد المخرج والمجموعة ميزة الاستمرارية حول مشروع معين ، فلماذا اذن لا تظل كل مجموعة فى مكانها وتأتى الشريحة لها ويكون فى كل قصر عدد من فرق النوادى بمسميات مختلفة ، ويتم فتح شباك تذاكر بسيط لها ، ويتم ربط استمرارها بهذا الشباك ، ثم نقوم بحركة نقل العروض بين الأماكن المختلفة على مستوى الجمهورية لكى يقدم الفنان عرضه لكل مصر ، والاهتمام بفرق البيوت والقصور ويكون هناك الية تصعيد عادلة ، وبجانب هذا العمل والنشاط الفنى يكون هناك خطة علمية للدعاية والتسويق مثل التعاقد مع إحدى الجرائد المشهورة لوضع بانر لها فى مواقع الهيئة مقابل أن تفرد هذه الجريدة مساحات اعلانية لعروض الهيئة وكذلك مع القنوات الفضائية التى تحتاج الى مواد وكل هذا دعم للفنان الشاب فى الأقاليم ، والأفكار والمشروعات كثيرة ولكن التنفيذ هو الأهم ، الهيئة هى الاخرى تحتاج الى ثورة داخلية على كثير من الأفكار التى عفا عليها الزمن ، والثقافة الجماهيرية كيان ضخم يمتد عبر محافظات ومدن وقرى مصر كلها ، ولو تم تغيير طريقة ادارتها فستكون مؤسسة ثقافية وتنويرية وربحية فى نفس الوقت ، وأهدى تجربة مهرجان "فنان من الميدان" للهيئة العامة لقصور الثقافة وأقول لهم ان التسويق الجيد وجودة العرض مع المناخ السياسى السليم هى شروط عودة الجمهور ، وأبدا لم يكون الدخول المجانى هو شرط وجود الجمهور ، وأرى أن المجانية فيها اساءة كبيرة للجمهور.

التاريخ يؤكد أن الفن سيتغير بعد الثورة







الثقافة الجماهيرية كيان ضخم يحتاج ثورة داخلية

مهدى محمد مهدى


مســرحنا
جريدة كل المسرحيين



● عقدت صباح اليوم حلبة بمحكمة فض المنازعات بالدقى للفصل فى طلب أعضاء فرقة السامر المسرحية بالحصول على بدل طبيعة العمل والكادر الفنى والتى تم تأجيلها لحين حضور من ينوب عن رئيس الهيئة.

المسرح فى حد ذاته فعل سياسى من الدرجة الأولى هذه الفكرة التى طرحها بريخت وعربها سعدالله ونوس ولأن السياسة فى مصر أفسدت على المصريين حياتهم وعلى المسرحيين مسرحهم كونت العديد من الفرق المسرحية اسمها مقترنا بالمسرح السياسى وبحثوا عن نصوص يفرغون فيها شحنات غضبهم ويسخرون المسرح بكل أدواته ليكون جزءا دافعا لحركة المجتمع السياسية من هذه الفرق فرقة المشخصاتية وبداية من أول عرض لهم المخططون حتى آخر عرض عباس حفرت هذه الفرقة بمخرجها الشاب ياسر عزت لنفسها مكانا فى المسرح السياسى وبعد الانفراجة السياسية الحاصلة الآن وبعد أن كانت تضيق بهذا النوع من المسرح مسارح الدولة أصبحت الآن تتسع إلى شوارعها لهذا النوع بل ويشجعه الجمهور ويحبذ عليه وعن المسرح السياسى وماضيه ومستقبله كان لنا هذا الحوار مع المخرج ياسر عزت

ياسر عزت :

إذا قدمنا مسرحا سياسيا فقط سيصبح مثل برامج التوك شو

من أين تحب أن تبدأ ؟

أبدأ من فرقة المشخصاتية وقبل أن أتحدث عن العرض ففرقة المشخصاتية تأسست عام 2008 حيث قمت بتسجيل حساب لها على الفيس بوك وقدمنا دعوة لكل من يرغب فى الانضمام لها وتقدم عدد لا بأس به وقدمنا حتى الآن ستة عروض أولها مسرحية "المخططون "ليوسف إدريس ، وأول عرض دخل مهرجان "باب الفرج" لعبد الفتاح القلعانى كان لنص " فى بيتنا داوود " تأليف محمد مجدى وكانت فى روض الفرج وكذلك قمنا بإخراج مسرحية " القتلة " لجوزيف كريستن تمصير ناجى عبدالله وآخر هذه العروض " عباس " على مسرح الهوسابير

لم تخرج لفرقة أخرى أو تشارك فيها خارج هذه الفرقة ؟

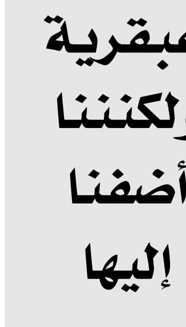
لا قدمت عروضا لفرق أخرى مثل فرقة كاست روبن أخرجت ثلاثة عروض لها وفرقة روبابيكيا وأنا رئيس قسم التمثيل والمسرح لجمعية تضامن المبدعين العرب

اختيارك لهذا النوع من المسرح السياسى ألم يسبب لك مشاكل أو عراقيل؟

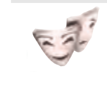
كثير من العراقيل فهذا النص مثلا قدمته لجهة ما لا أريد ذكر اسمها منذ ستة شهور وتم رفض هذا النص " عباس " لأنه سياسى وبه بعض المشاكل ورغم الحالة الفانتازية التى فيه إلا أنه رفض ورغم ولكن لوجود كلمة مثل الحكومة ومجلس الأمن كانت محرمة من قبل.

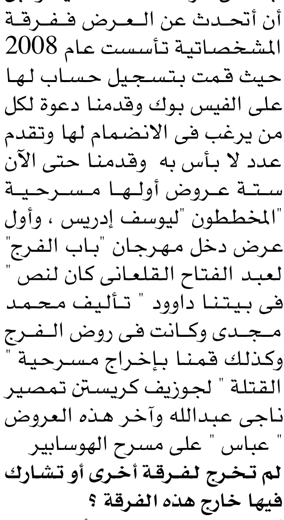
ألم تفكر فى حذف بعض الكلمات مثلا وتعديله حتى يكون مؤهلا للعرض فى تلك الفترة؟

لا أبدا فسعيد حجاج الكاتب له فكرة

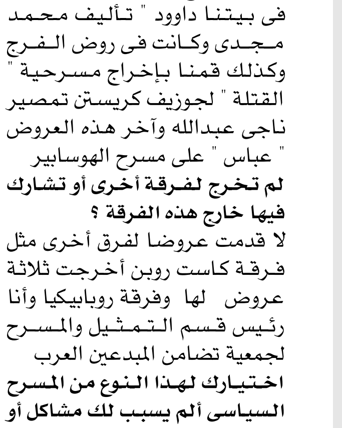



سعيد حجاج قدم فكرة عبقرية ولكننا أضفنا إليها





ياسر عزت

عبقرية وهى فكرة عباس ورقى هذه الفكرة جاء بسبب أن كلنا سيتخيل عباس كما يشاء هناك من يقول أن عباس رمز لشىء يبحث عنه طيلة حياته أو رمز لشىء آخر

هل التزمت فى مسرحية عباس بالنص أم أضفت عليه شيئًا ؟

بداية سعيد حجاج قدم فكرة عبقرية ولكنا أضفنا أشياء عليها تنسجم مع النص وتضيف إليه مثل النص الزجلى لأحمد فؤاد نجم وأريد أن أقول إن الفضل يرجع لستين فى المائة فى النجاح للدكتور علاء صابر الديكوريست فهو يعمل معنا فى المسرح رغم عدم وجود عائد من ذلك ولكن لوجه المتعة فقط.

وهناك أغنية لمحمد فخرى فى مشهد مستشفى المجانين رأينا ديناصورين وبديا غريبين فى هذا المشهد فما دلالته ؟

بالنسبة للديناصورين فى مستشفى المجانين هو أولا لم يكن موجودا فى النص كان والديناصور يرمز للخوف والرهبة فى المستشفى فكل من فى المستشفى يقول الحقيقة وفى آخر المشهد ينظرون للديناصورات فى آخر المشهد ويظلون مجانين والديناصور يخوفهم ويقنعهم أنهم مجانين

● **هل كنت تريد أن تقول شيئا سياسيا للقاضى الذى يشرب مخدرات الحزب الوطنى ؟**

بالنسبة للقاضى فالقضاة يحترمون ولكن فى الفترة الأخيرة كان القاضى الذى لا يعجبهم يأخذونه من مكانه ...

● **هل نهاية المسرحية كانت كما رأيناها فى النص أم إضافة نتيجة للثورة المصرية ؟**

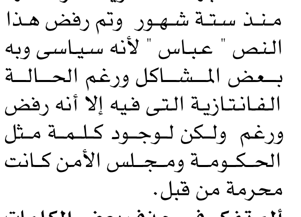
لا كانت إضافة فى النص.

● **كيف تنظر إلى مستقبل المسرح السياسى فى ظل زخم الأحداث التى نعيشها ؟**

أنا مهتم بالمسرح السياسى لفترة طويلة ونحن الآن نعيش فى حرية ولكن أخشى أن تظهر مجموعة تنتقد لوجه النقد فنحن بحاجة لنصوص سياسية إجتماعية فإذا تغيرنا اجتماعيا سنتغير سياسيا وإذا قدمنا مسرحا سياسيا صرفا يخلو من النقد الاجتماعى سنصبح مثل التوك شو ولن نغير شيئا فى المجتمع.

● **وهل تعتقد فى وجود تفاعل حقيقى بين المجتمع والمسرح ليغير فى الناس ويساهم فى تشكيل وعيهم الاجتماعى والسياسى ؟**

فى الفترة القادمة سيكون هناك مسرح الشارع حاجة كوميدى سننزل إلى الشارع وفتحنا باب الاشتراك.



حوار:
أحمد شهاب الدين

كل مرة

خالد جلال

شكسبير... العهد البائد

زنجة زنجة .. هى دى الكلمات الوحيدة اللى رنت ف ودنى لما اتطلب منى اكتب المقالة دى لعدة أسباب.. أولا لأنى ماقدرش ارفض طلب لمسرحنا المتنفس الوحيد الآن للمسرحيين ... ثانيا لأنى زى ما حضراتكم شايفين باكتب بالعامية و على سجيتى و ماليش ف الكلام المجعلص و المصطلحات بكل أنواعها لا المقعر و لا المحدب ثالثا لأن مسرحنا بيكتب فيها واحد من الظرفاء اللى بجد عم يسرى حسان وده هيحطنى ف موقف لا أحسد عليه رابعا وده الأهم واللى بيخلينى ارفع القبعة لكل اللى بيكتبوا بانتظام ... إزاى بيلاقوا افكار لكل مقالاتهم الله يكون ف عون دماغهم ... طب اكتب ايه ؟ وعن ايه ؟ أكيد عن الثورة ... طب الثورة ميت الف عنوان ... اكتب عن اللى نزلوا بجد و هما حاطين روحهم على كفوفهم علشان الحق و العدالة و الكرامة ولا عن اللى ضربوا بدلة و فولار و اتكلينوا (يعنى حطوا كلونيا) و نزلوا يتصوروا بس و هما مصدرين علامة النصر ولا عن اللى نزلوا بعد التنحى علشان يتصوروا مع الدبابة ويقولوا شاركنا و مكانش مهم بالنسبة لهم الدبابة دى فين .. يعنى ف التحرير مايضرش .. عند عمر مكرم اوكيه برضه اهو كله قسم قصر النيل ولا عن اللى نزل مصطفى محمود علشان حزب وطنى والا عن اللى نزل مصطفى محمود علشان يقول يا جدعان خلاص بقى صلوا عالنبى اهو اتكل على الله ...طيب ماهو زى الناس ماهى أنواع المسرح كمان بعد الثورة بقى أنواع ... أنا شخصيا و كذلك بعض المخرجين المسرحيين والسينمائيين كان رأينا إن أى حدث كبير كده يجب تنأوله بعد فترة علشان تخرج اعمال عميقة وفلسفية و حقيقية و شاملة ... إنما بعد الثورة هوب بصيت لقيت ميت عرض مسرحى عن الثورة وأنواع برضه ... أفضلها على الاطلاق من وجهة نظرى كانت فكرة المخرج ناصر عبد المنعم واللى سماها ليالى الثورة ... ليه بقى أفضلها لأنها كانت شهادات لمشاركين بجد ف الثورة أشعار ومشاهد تمثيلية مرتجلة ومعرض فوتوغرافى لأحداث الميدان ... إذا كان كده ... ماشى ... إنما بقى اللى ينقط العروض اللى اتقيفت علشان الثورة يعنى بمعنى ادق اتعرضت قبل الثورة بشكل وبعدين بعد الثورة قيفوها وعرضوها لا والأكادة أنها اتعرضت أول ماحظر التجول اترفع و اتكتب على اعلاناتها الجملة الخالدة (أول عرض يتكلم عن الثورة) تلاها مباشرة مجموعة عروض اتعملت على عجالة ف أسبوع وهوب عالمسرح عدل تلاها بعض المشروعات من المسرح العالمى اللى كانت مؤجلة من قبل الثورة و دول سمح بعرضهم بعد أن قدم المخرج تصريحات تشرح علاقة النص العالمى بالثورة وأصبح السؤال الأول لأى مخرج يتقدم بمشروع.. أيه علاقته بالثورة ؟ يقوم اللئيم يحس ان لو مالوش علاقة هايترفض يقوم يقيف علاقة فيتقبل المشروع .. غير كده لا ... يعنى بالصلا عالنبى خايف أقولك أنى حلمت بمخرج داخل على مسئول بنص هاملت لوليم شكسبير أول ما المسئول شاف النص هب واقفا وأشار بالسبابة ف وش المخرج اللى إحول يا ولداه و صرخ ... شكسبير يا متحول يا ثورة مضادة يا شاب أجندة يابن التيييييييت ثم ف المشهد التالى ف الحلم المسئول متكيف قوى و يوقع على ميزانية المشروع بعد أن أقنعه الشاب أنه يريد تقديم هاملت لأن وجهة نظره إن هاملت عمل كل ده علشان .. تحرير .. الدنمارك من سطوة عمه الطاغية .... وصحيت مفزوع طب أنا كنت عايز أخرج (بخيل) موليير أقيفها إزاى دى ؟

مســـرحنا
جريدة كل المسرحيين

• اعتذر مجلس أمناء مدرسة قرية "بلاط" بالواحات الداخلة عن عدم المشاركة فى مشروع مسرح الجرن، تحت دعوى أن النشاط المسرحى يعطل العملية التعليمية المشروع يشرف عليه المخرج أحمد إسماعيل.

مسرحنا حضرت الجلسة التى دامت ساعات

بيان من ثلاث نقاط على «مائدة الوزير»

تحولت الـ "وقفة احتجاجية" التى دعا إليها مسرحيون الأحد الماضى أمام المجلس الأعلى للثقافة ضد قرار لوزير الثقافة "عماد أبو غازى" الخاص بحل مديرى فرق مسارح البيت الفنى للمسرح، واختيار مدير المسرح على درجة "فنان قدير" من بين ثلاثة أسماء يرشحها مجلس إدارة كل فرقة اعتراضا على تهميش دورهم كأعضاء عاملين فى تلك الفرق، وحرمانهم من التصويت لمن يرون فيه أنه أكثر كفاءة فى إدارة المسرح.

تحولت الوقفة إلى "جلسة احتجاجية" فى كافتيريا المجلس بحضور 25 عضوًا من فرق البيت الفنى المختلفة من ممثلين ومخرجين مع وجود عنصر إدارى وآخر فنى، وتحول الاجتماع لجلسة عمل ضمت الحاضرين تم فيه إيضاح وجهات النظر المختلفة وتحديد نقاط الاتفاق فيما بينهم التى يريدون الحديث مع الوزير فيها واختيار ممثلين منهم للقائه والتفاوض معه.

عن الانتخاب داخل الفرق المسرحية؟ وهل حصر مدير الفرقة فى مسمى "فنان قدير" قرار له مرجعية منطقية؟ أسئلة طُرحت وتطرح، وحاول بعض المشاركين فى الاجتماع طرحها والحوار حولها مع "مسرحنا"....

المخرج عمرو سامى عبد النبى قال إن فكرة اختيار مدير للفرقة بدرجة "فنان قدير" جيدة إذا ما تم تحديد معايير منح هذا اللقب ... كان فاللقب كان قديما على أساس سيرة ذاتية معتبرة وإنجاز فنى حقيقى، أما الآن فبناء على الأقدمية وعلى الدرجة الوظيفية، ولا يعبران عن كفاءة أو قدرة على القيادة وخصوصا قيادة المسيرة الفنية للمسرح أو الإسهام فى تطورها وأضاف: كلنا نحترم هذا القرار إذا ما تم بناء على أسس سليمة.فالإدارة ليست تدريجية ،و يجب أن تكون بالكفاءة وليس الدرجة. يجب أن نساند فكرة الفنان "القادر" وليس "القدير". وأما وجود مكتب فنى فلا اعتراض عليه لكن مع وجود ممثل من العمال وممثل من الإداريين لأن المكتب الفنى مسؤول عن الكيان ككل، ولا يجب استبعاد الفنيين أو العمالة.

وأعتبر المخرج إسلام إمام أن قرار وزير الثقافة ليس جديدا، لكنه كان غير مفعل، وكل المسئولين لم يطبقه لعدم ملاءمته لطبيعة العملية الفنية. وما فعله الوزير هو العودة لقوانين قديمة تحتاج للتغيير.

اعتراض إسلام ليس موجها ضد فكرة اختيار مدير مسرح بناء على الترقى الوظيفى فحسب، بل ضد فكرة الانتخاب أو الترشيح فى أساسها باعتبارها غير مفيدة للمسرح، فمدير المسرح يجب أن يكون لديه خطة فنية مستنيرة ورؤية لتطوير الحركة المسرحية وإثرائها وأن يكون مطلعا على اتجاهات مسرحية معاصرة ، فهو ليس مديرا فى مصلحة حكومية ، بل مسؤول عن النهوض بالحركة المسرحية والفنية ،


هشام عطوة

إسلام إمام

أحمد إبراهيم

شادى سرور

وهذا ليس له علاقة بسن أو وظيفة لكن له علاقة بأن يكون كفاءة قادرة على تطوير الحركة المسرحية، وخالد جلال مدير مركز الإبداع أكبر مثال على ذلك –بصرف النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا عليه كفنان – فهو صغير فى السن ، لم يكن معينا فى البيت الفنى للمسرح ، بل معينا بالتلفزيون وعمل حركة مسرحية جيدة ومميزة فى مركز الإبداع. فلكل من يقدم طفرة مسرحية أهلا به . وكما يجب اختيار رئيس البيت الفنى للمسرح بناء على كونه كفاءة ، يجب أن يختار هو أيضا الكفاءات التى تحت يده والعناصر الكفء لإدارة المسارح بشكل عام من الوسط المسرحى حتى من خارج الموجودين بالبيت الفنى للمسرح . وبالنسبة للمكاتب الفنية فالفكرة موجود من سنة 66 ويتم تفعيلها من حين لآخر ، كما أنها موجودة فى قصور الثقافة فماذا كانت النتيجة ؟ الفكرة فاشلة.

المخرج والممثل أحمد إبراهيم لفت إلى خطورة فتح باب التصويت على مدير الفرقة للإدارى والعامل الفنى، صحيح أنه لا غنى عنهم فى أى فرقة، لكن مدير الفرقة يكون معنى بشكل أساسى بتوجه الفرقة الفنى وما يسهم فى تطورها والرؤية الفنية لها ، وهذا يخص الفنان فقط، إضافة إلى أن أى مدير مسرح سابق بالتأكيد صرف مكافآت مالية لهم ويستطيع جمعهم. وقال إنه مع فكرة أن يدخل العامل والإدارى المكتب الفنى لكن لا يعطى صوت للمديرين. فالفئة التى ترشح نفسها هى الفنان أو الباحث، كذلك يجب أن يكون من ينتخب المدير من نفس الفئة واعتبر أحمد إبراهيم أن الاعتراض الأساسى على بحصر إدارة المسارح فى من يحملون درجة "فنان قدير" ، خاصة وأن 90 % ممن يحملون لقب فنان قدير تجمد فنيا وفكريا من وجهة نظره، فهو لم يستطع أن يصبح نجمًا وعنده مشاكل خاصة بترقيته فنيا وليس إداريا فقط، فما بالنا بإدارة فرقة كاملة وترقيتها والمسؤلية عن نجاحها؟ كما أكد إبراهيم على ضرورة فتح تحقيق لكثيرين ممن أخذوا درجة "فنان قدير" بالمجاملة وليس بناء على أى إنجازات أو حتى الأقدمية. كما عبر عن استيائه من عدم حق الممثلين بالعقود فى البيت الفنى بانتخاب من يرون فيه الكفاءة ، واعتبار أن صوتهم ليس مهما فى حين أن الثورة قامت ليكون كل منا له صوت فى البلد، والبلد تتغير ، فكيف بمهنة تنمى المجتمع وتقوده ويصبح الفنان فيها ليس له صوت؟

وأضاف : الشباب عندهم رؤية وقدرات وخطة استراتيجية للمسرح. كما أشار إلى أن القرار يتضمن وجود مكتب فنى مع مدير المسرح مسؤل عن خطة المسرح وتوجهه الفنى لكنه لا يعرف هل من حق العقود الترشح فيها أم لا القرار غير موضح ، وما أوقع الناس كلها فى الخلط هو ما المقصود من "الفنيين" هل مهندسو الديكور أم العمال.

أما المخرج سامح بسيونى فأكد على ضرورة اختيار مدير الفرقة بناء على انتخاب حر ديمقراطى، وتعجب أن الدولة تمنح حق الانتخاب لكل من بلغ 18سنة، ويتم حرماننا من هذا الحق الآن؟ وضرب بسيونى مثالا بوزير الثقافة فى لبنان وعمره 32سنة، وأشار إلى ضرورة تجميع الفنانين اتخاذ موقف.

كريم مغاورى أشار إلى ضرورة أن يصوغ كل مسرح مشاكله واقتراحاته فى بيان ويتم جمعها فى بيان واحد وعرضها على الوزير وأن نسمعه صوتنا كشباب كما سمع لأصوات غيرنا، وقال إن فرقة الشباب اجتمع أعضائها بشكل مثالى وقدموا 16 سببا للرفض و5 طلبات فى بيان وقع عليه 80 % من الفنانين والإداريين. واقترح التقدم بمشروع قانون للدرجات الوظيفية لا يعتمد على الأقدمية ولفت إلى أن المكتب الفنى يجب أن تكون قراراته بالأغلبية، ويجب أن يكون هناك تمرير للتوقيع كى لا تتجمد أمور الفرقة كلها عند غياب أحد أفراده.

اشتمل بيان أعضاء فرقة مسرح الشباب على رفض قرار وزير الثقافة رقم 165 سنة 2011 شكلا وموضوعا، واعتباره تهميشًا لدور الشباب وطرح أنه ليس كل من هو على درجة فنان قدير قادر على أن يكون مديرا جيدا، وهناك بعضهم لم يعتل خشبة المسرح أو يشارك بالعمل داخل البيت الفنى للمسرح تمثيلا أو إخراجا أو تنفيذا أو بحثا فنيا ، وهذا القرار يهدم الصف الثانى والثالث فى ظل وجود عناصر شابة قادرة على تحمل المسؤلية ، بالذات فى فرقة الشباب، فى حين أن إنجاز الفرقة فى العامين الماضيين بمديريه الشابين – السابق والحالى – اللذين لم يكونا على درجة فنان قدير وأفضل عروض البيت الفنى للمسرح بما فيها من ممثلين ومخرجين أصحاب سيرة ذاتية فنية عالية المستوى ومشهود لها.

ذكر البيان أيضا استثناء الاداريين من حق الترشح والانتخاب فى حين أنهم أعضاء بالفرقة، وتهميش دور رئيس البيت الفنى للمسرح ليصبح رئيس المجلس الأعلى للثقافة هو المتحكم الوحيد بالبيت الفنى للمسرح. وطالب البيان بعدم التفرقة فى حق الترشيح والانتخاب .

كما أكد البيان على تمسك الفرقة بمديرها الحالى شادى سرور، وأرفق البيان حصرًا للعروض والبروفات التى تعمل على مسرح الشباب الآن، وقائمة بعروض مسرح الشباب العام الماضى ، والعروض الأخرى فى بقية المسارح التى يخرجها الشباب إضافة إلى مهرجان لقاء الشباب العام الماضى. وأرفق معه أيضا قائمة بالطلبات الأخرى المتعلقة بتطوير المعدات الفنية داخل المسارح، المستحقات المالية للعاملين بالعرض.

حسام الشربينى الممثل والمخرج بمسرح العرائس قال إن الجميع فى مركب واحدة ، وينبغى الالتفات للمنظومة كلها وليس الفنان أو المخرج فقط، بالنسبة لموضوع الفنان القدير أضاف أن القوانين لا تنزل من السماء ويمكن تغييرها أو تجميدها إذا لم تتناسب معنا ومع ما هو أنسب للحركة المسرحية . ويجب وجود مدير له خبرة إدارية وفنية ندعمه ليصب هذا فى تطوير المسرح الذى يصب فى تقدم البيت الفنى ويصب بدوره فى تجديد الحركة المسرحية.

انتهت الجلسة إلى صياغة بيان لتوزيعه على بقية الفنانين ثلاث نقاط أساسية تم اتفاق أغلب الموجودين عليها وهى:

فتح باب الترشح منصب مدير الفرقة فى كل فرق مسارح البيت الفنى للمسرح ترشحًا حرا لجميع الفنانين بغض النظر عن درجاتهم الوظيفية على أن يكون للمرشح خطة عمل وآلية تنفيذ لفترة زمنية محددة وهى سنتين .

النقطة الثانية هى الأتزن مدة عمل المكتب الفنى ومدير الفرقة عن سنتين، ويجوز التجديد له لفترة ثانية فقط إذا ما تم انتخابه مرة أخرى.

وثالثًا فتح باب الترشيح لجميع أعضاء الفرقة بغض النظر عن مسمياتهم الوظيفية .

وتم بعدها التوجه لمكتب وزير الثقافة بالزمالك والاتفاق على تحديد موعد معه ليلتقى بعشرين من أعضاء فرق البيت الفنى للمسرح أمس الأحد لمناقشة أحوالهم ومطالبهم.

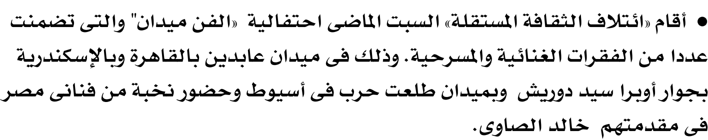

ياسمين إمام أحمد


كريم مغاورى


سامح بسيونى

أبناء فرق البيت الفنى يفضلون الفنان «القادر» على الإدارة عن «القدير».. وتحفظات حول استبعاد الفنانين والإداريين

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين


• أقام «ائتلاف الثقافة المستقلة» السبت الماضى احتفالية «الفن ميدان» والتى تضمنت عددا من الفقرات الغنائية والمسرحية، وذلك فى ميدان عابدين بالقاهرة وبالإسكندرية بجوار أوبرا سيد دوريش وبميدان طلعت حرب فى أسيوط وحضور نخبة من فنانى مصر فى مقدمتهم خالد الصاوى.



البحث عن حرية المدينة..

فى حالة طوارئ الهوسابير

المسرحية هى حرية المدينة للكاتب الأيرلندى براين فرايل ، لا أعلم إن كان يدرك هذا الرجل وهو يجلس ليسطر سطور هذه المسرحية العظيمة عام 1973 أن ما يكتبه يمكن أن يناسب الثورة المصرية وأن شخوص مسرحيته (مايكل ,سكنر ,ليلى) تستطيع بمرونة فائقة أن تصبح حسن وعبده والست بهية من قبل مؤلف شاب أعد ومصر حرية المدينة بلغة عامية مصرية شديدة العمق والبساطة والشاعرية فى نفس الوقت ليخرج من النص المسرحى العالمى حرية المدينة بحالة طوارىء ثورية مصرية بصدق شديد .. حسن طالب جامعى مفصول من كلية الحقوق نظرا لآرائه السياسية والثورية فهو يعانى من الإحباط والفقر ..... كل وسيلة امامه للنجاح مغلقة ... وهو يبحث عن نفسه وهويته ولكن لا يجد نفسه إلا فى الساعات الأخيرة التى عاشها فى مكان الحدث . وعبده رجل الأعمال الغنى الذى يعرف كبار الدولة (أصحابى لواءات ورجال أعمال ووزراء) يعانى من التكبر الذى حقيقته عزلة ووحدة وروتين وحياة جامدة بلا مشاعر ولا أحاسيس متماسك للنهاية على غير رغبة.. وفى النهاية يترك نفسه لطفولته التى حرم منها . الست بهية سيدة من هولاء الذين يعيشون تحت جميع الخطوط خط الفقر وخط العلم وخط الأسرة والمجتمع سيدة لا تعرف كم يساوى مجموع سنوات عمرها (قول خمسة واربعين ,ستة واربعين ,قول خمسين) أنجبت أحد عشر طفلا منهم (اتنين توءم) تسعى للرزق لتسد جوع اطفالها .

الثلاثة كانوا يسيرون فى مظاهرة تطالب برفع الأجور، حسن كان يهتف ويدافع عن القضية وعبده تعطلت سيارته فسار مضطرا من هذا الطريق وبهية اعتقدت أنهم يوزعون شيئا على الفقراء وفجأة اتجهت المظاهرة إلى قصر الحاكم وفجأة وجد الثلاثة أنفسهم فى مكان ما عندما فروا من القنابل المسيلة للدموع ما هو هذا المكان ؟..هو قصر الحاكم.. الرعب والفزع اصابا عبده بيه عز الدين أما بهية فراحت تزغرد لتعبر عن فرحتها أنها زارت قصر الرئيس الذى كان حلما بعيد المنال أن تطوف بين أعمدته وهى ترقص ومعها حسن ..

لماذا دخلوا بيت الحاكم؟ وكيف ماتوا؟ هل انتحروا أم قتلوا بأيدى رجال الأمن المركزى؟ وكيف انتحروا؟ مثلما يقول ضابط أمن الدولة ولم يكن معهم سوى مسدس عبده بيه عز الدين الشخصى الذى به تسع رصاصات بينما وجدوا فى أجسادهم حسب تقرير الطبيب الشرعى ست عشرة رصاصة كان هذا هو ما يسعى المحقق أن يعرفه وهذه هى حالة الطوارى التى أعدها ومصرها احمد جودة وأخرجها محمود عبد العزيز فى مهرجان فنان من الميدان الذى يقيمه مسرح الهوسابير احتفالا بالثورة المصرية وبالأعمال الفنية التى تتحدث عن الثورة وسط ديكور بسيط التكاليف ولكن ثرى الصورة والتعبير صممه محمد ابو الحسن لمسرحية حالة طوارىء عبارة عن مجموعة من العرائس المعلقة أعلى المسرح مربوطة من جميع أطرافها ويد كبيرة فى عمق المسرح هى يد السلطة التى تحرك كل هذه العرائس وتقبض عليها وتتحكم فى حركتها.. عاش حسن وبهية وعبدة ساعات فى قصر الحاكم انتهت بموتهم... ساعات قضوها فى قصر الحاكم وكأنها سنوات من رعب وخوف وفزع اختلط الغنى بالفقير العالم بالجاهل فى حوار إنسانى اختلفوا وتعارفوا لعبوا وتفرقوا واحتمى كل واحد منهم فى الآخر واحتاج كل منهم للآخر وماتوا فى النهاية وهم متحدى الأيدى لتختلط دماؤهم بدماء بعضهم البعض صورة مسرحية رائعة مكتملة صنعها مجموعة من الشباب بجهود ذاتية فقيرة ليعبروا فيها ومن خلالها عن أنفسهم وعن بساطتهم وعن ما يقتنعون به.. تميز فيها الديكور الذى صممه وصنعه محمد أبو الحسن وساعده فى التنفيذ أحمد الجوهرى وكريم وشريف ومحمد ربيع وأحمد حمدى وأحمد نور عبر ديكور يعبر رمزيا عن يد السلطة التى تحرك كل شىء.. والإعداد الموسيقى الذى قام به مصطفى الوحش الذى عزف مع اللغة العامية الرائعة لأحمد جودة سيمفونية تناغمية رائعة من البساطة والثورة والغضب والحب، وأضاف إليهم محمود عبد العزيز ألوانا بسيطة فى استخدام الإضاءة ليكمل اللوحة الفنية واستخدم ألوان محدودة لكى لا يشوش على عين المتلقى ويحافظ على الرقة والشاعرية للموضوع.

وتبارز الممثلون بحب وصدق شديد مبارزة ودية مقبولة من يفوز بإعجاب الجمهور وتعادلوا فى النهاية فجاء أداء محمد الدمراوى فى دور المحقق رزين وهادىء أحيانا ومنفعل أحيانا اخرى ليعبر بأدائه المتلون عن ثقله وخبرته التى اكتسبها فى المسرح الجامعى ومحمد العتابى فى دور حسن كان منطلقا واستطاع أن يجعل الجمهور يتجاوب ويتعاطف معه مثلما تجاوبت معه واحبته مثلما تحب ابنها صابر الست بهية التى لعبت دورها منى جمال ببساطة وصدق وإحساس وفطرة متناهية... وجاء على النقيض معتز الشاذلى الذى لعب الدور (بالاطة) بعجرفة حيث أدى الدور وكأنما يمسك بيديه شوكة وسكينًا تماما مثل عبده بيه عز الدين، أما الأدوار الأخرى لم تقل جودة عن أبطال المسرحية فجاء وليد عبد الغنى فى دور الضابط واثقا من نفسه قويا ومرحا فى بعض الوقت واحمد الليثى فى دور الدكتور استطاع ببساطة ان يقدم دكتور مساق بداخله صراعات بين واجبه وما يمليه عليه ضميره وبين القوى الأكبر المتمثلة فى الفساد الذى يقيده عن قول الحقيقة... وعاصم رمضان الذى عبر بملامحه وأدائه وانفعالاته عن المواطن المصرى البسيط بكذبه وصدقه وخوفه ومرحه وخفة دمه وذكائه واستطاع بصدق متبادل بينه وبين الجمهور أن يرسم ابتسامة حقيقية على وجه الجمهور ثم اخيرا محمد ثروت ودينا ويزو اللذان قدما مشهدا كوميديا جميلا قاما بأدائه بمرح شديد رغم أن هذا المشهد يعتبر فى وجهة نظرى فاصلا كوميديا لا يمت بصلة إلى العمل المسرحى تم إقحامه ليقلل من مأساه الأبطال فقد أعاق بشكل ما اكتمال الصورة الصادقة فى العمل المسرحى وجاء وكأنه اسكيتش كوميدى بين فصلين.... وفى النهاية كان يقود هذا الفريق محمود عبد العزيز مخرج العرض الذى قدم صورة رائعة لمسرحية حقيقية تناقش الثورة المصرية ليعبر بصورته عن فنان ثائر فنيا يريد أن يقدم شيئا جديدا وبصدق وعلمت منه أنه بدأ فى عمل المسرحية قبل قيام الثورة وهذا ما استفزنى ان أكتب عن هذه المسرحية لأنها لم ترصد الحدث بعد وقوعه وانما تنبأت به وطبعا تنبأ به قبل فريق العمل وقبل المخرج المؤلف براين فرايل صاحب النص الاصلى (حرية المدينة) الذى قام بتأليف مسرحية تجاوزت الظرف الزمنى الذى كتبت فيه ....

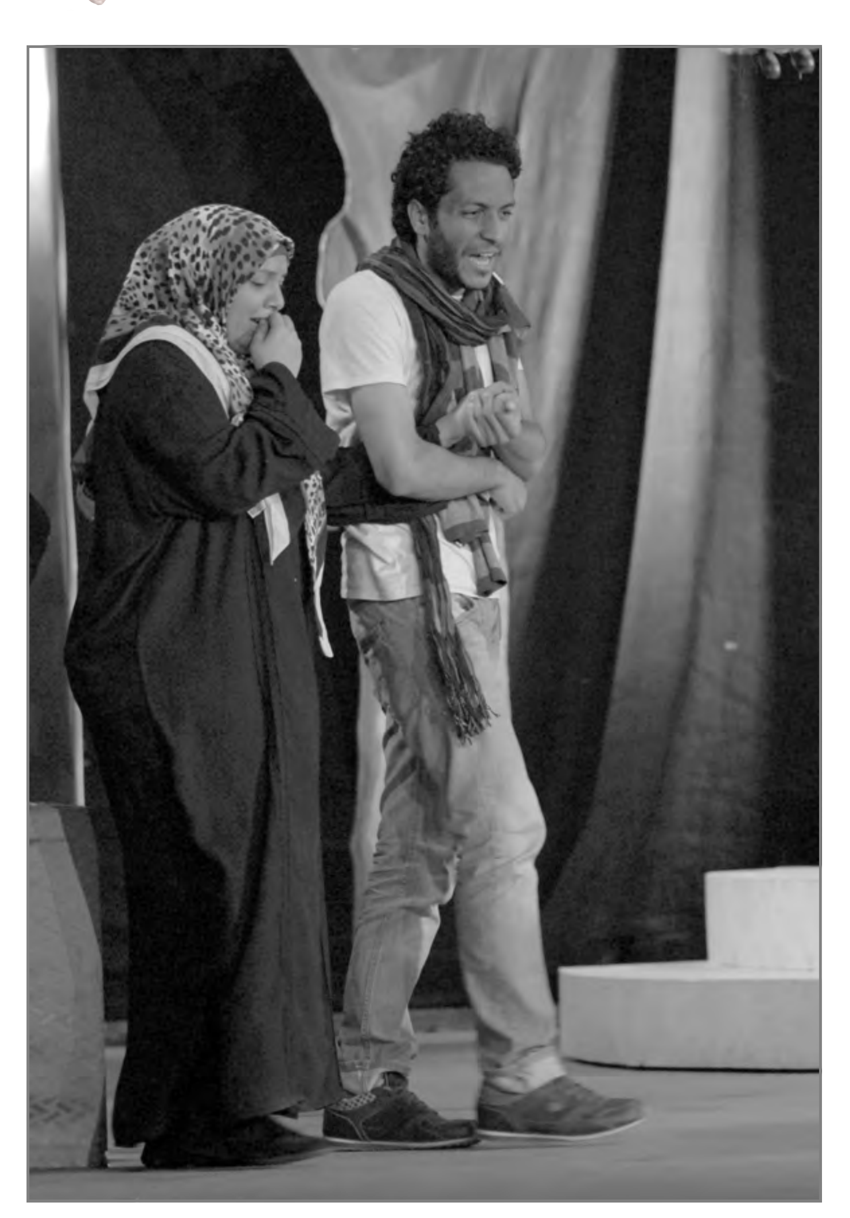
وأخيرا نختم المقالة بآخر كلمات العرض المسرحى حالة طوارىء متحدثا عن الشهداء على لسان المحقق

المحقق : كان هذا هو التقرير الختامى ان كل من مات فى هذه المظاهرة الحقيقية وكل من قتل فى هذه الثورة السلمية هو شهيد بحق وأن كل رصاصة اخترقت اجسامهم هى رصاصة ظالمه لأن هذه الثورة كانت ثورة بحق وكل من مات فيها أراد أن يقول لنا أنه بموته أراد الحياة لنا وكل ما يمكن أن نفعله لهم هو أن نرفع أيدينا لله عز وجل عسى أن نقترب من جناتهم بعد موتنا .... عسى أن نقترب من جناتهم بعد موتنا .


محمود جمال الحدينى

المعد نجح فى كتابة نص عرض شديد العمق والبساطة





عرض تنبأ بالحدث قبل وقوعة

● الفنان القدير محمد محمود مدير المسرح الكوميدى تقدم باستقالته الأسبوع الماضى اعتراضاً على قرار وزير الثقافة الخاص بتعيين مديرى المسارح يذكر أن محمود يصل إلى سن التقاعد نهاية هذا العام.



كان أكثر من سوء تفاهم ..

ما بين «نعم» و«لا».. ثورة وثورة مضادة

ما بين ثوار حقيقيين ومتلونين.. ودماء سالت لتصنع خارطة هذا المستقبل، وشعارات معلبة جاهزة تحاول أن تضبط حدود هذا المستقبل.

ما بين هذا وذلك وغيرها من أدوات الإشارة، قامت "حكايات التحرير" بالمسرح المكشوف ، بحديقة منف ، وهو من نوعية عروض التأليف والإخراج الجماعى ، تقدم مجموعة من الفاعليات الثقافية كانت العروض المسرحية إحداها، وكان عرض فرقة "سوء تفاهم" المعنون بـ "كان سوء تفاهم" أحد هذه العروض، وقد شاهدته فى ذات اليوم الذى احتشدت به الكتل الجماهيرية أمام صناديق الاقتراع لتستفتى ضمائرها ووعيها، وقد علم كل أناس مشربهم.

أهم ما ميز ثورة 25 يناير هو سرعة الإيقاع، فهى ثورة ذات إيقاع لاهث، أنجزت عظيم فعلها فى ثمانية عشر يوماً، وباتت سرعة الإيقاع وتلاحق الأحداث هى السمة المميزة لهذه الثورة، ولعل تقديم عروض مسرحية تستلهم أحداث هذه الثورة هو أحد ثمار سرعة الإيقاع تلك؛ ولعل عقلى هو الذى يعمل ببطء!!

لقد وقع العرض فى المباشرة الشديدة فى تناوله لثورة الخامس والعشرين من يناير، فكاد أن يختزلها فى مجموعة من اللافتات التى زُين بها الفضاء المسرحى، ومجموعة من الجمل والعبارات الطنانة التى أحتشد بها فضاء الحوار.

لم يقدم العرض أى طرح فنى أو وعى فائق متجاوز يستشرف القادم، أو يستجلى الفائت. إنه عمد إلى تقديم سرد مفكك لا مركزى ـ أكن له كل تقدير لأنه يتفق مع ذائقتى المسرحية التى تهرب من مركزية البناء المحكم إلى البنيات الدرامية المفككة ـ يستعيد به ما شاء من أحداث الثورة مركزاً على معالجات الإعلام الرسمى لها ونقدها، وكذلك نقد المخالف لتيار الثورة، وشهداء الثورة؛ فكان مباشراً ولا فنياً فى كثير مما قدمه باستثناء صوت (ريهام سمير) الذى لم يجد توظيفه درامياً واستعمله فقط لترديد عدد من أغنيات الشيخ (سيد درويش) فى نهاية العرض، وكذلك استثناء الطاقة التمثيلية لكل من (وسام أسامة) و(أحمد مجدى أوسكار) والممثل الذى شاركهما (هشام)، وهى طاقات تمثيلية لم يستفد العرض منها بشكل مثالى.

قبول الآخر والرأى الآخر، يبدو أنه ليس له مكانة فى ثقافتنا سواء قبل ثورة الخامس والعشرين من يناير أو بعدها، فمازالت أفكار رفض الآخر، وتحقير خطابه والسخرية منه، هى المسيطرة، وقد أبرزها عرض "كان سوء تفاهم" بأن تبناها فى خطابه المسرحى، فلم يكتف بأن فضح الآخر المؤيد للنظام الساقط أدنى قدميه، بل بالغ فى تقديم الآخرين على أنهم مجموعة من الشواذ (المفعول بهم). والعرض يسقط فى الشفرة الثقافية السائدة ولا يحاول أن يخلق أو يختلق لنفسه شفرته الثقافية.

ومسألة رفض الآخر والتحقير من شأنه ومن خطابه مسألة سيكون لها نصيب وافر فى المرحلة القادمة، فلدينا من يذهب فى الرفض مذهب التكفير

الجماليات

فور نجاح ثورة الخامس والعشرين من يناير سارع عدد من المطربين بتقديم عدد من الأغنيات مشايعةً للثورة وانتصارها، وخالط الغث الثمين فى هذه الأغنيات، وسرعان ما اكتشف ذلك. وليس هناك صلة بين الجماليات الفنية والثورة، فأغنية "شهداء ثورة 25يناير" التى يقدمها أحدهم لا تختلف كثيراً عن أغنية "اخترناه" التى كانت تقدم قبل الثورة، لعل الفارق الوحيد بينهما هو فارق التوقيت.

ولا يغفر المحتوى أو النوايا الحسنة تخلى أى عمل فنى عن جمالياته، فالجماليات والإخلاص لها إلى جانب الاهتمام والإخلاص للقضية/الرسالة التى يعرض لها العمل الفنى هى من تكتب للعمل الفنى خلوده وبقاءه، فمازالت أغنيات الشيخ (سيد درويش) تسبح وترن فى أذاننا رغم تباعد الزمن. فالعرض يقدم نقداً لحزب الكنبة ولأداء العلام المصرى ولفلول النظام الساقط، وكذلك يقدم سرداً يعيد فيه رصد أحداث الثورة بشكل تسجيلى، ثم ينتهى ببيان من أغنيات الشيخ (سيد درويش) وقسم على العمل من أجل مصر ونمائها دون أن يكون كل هذا فى إطار فنى يعتمد على جماليات المسرح المعهودة أو حتى يخلق لنفسه جمالياته عبر إعادة تصنيع شفرة مسرحية أو فنية جديدة تتوافق مع ما يريد. فقط غلبت عليه العجلة من أمره سعياً وراء إيقاع الثورة السريع، فجاء فقيراً رغم وجود مناطق وطاقات فنية كانت تلمع وتبرق من حين لأخر فى العرض، لكنه أبى إلا أن يكون احتفالياً بلا خصوصية.. بلا جماليات كان يملك القدرة على القيام بها وتخلى عنها بلا دافع.

فى النهاية؛ أشكر لجميع الممثلين جهدهم الوفير الصادق فيما قدموه فى عرض "كان سوء تفاهم"، كما أحيى جميع الجنود الواقفين خلف هذا العرض. لقد أعدتمونا للمسرح، لحديث المسرح، نختلف ونتفق، ونشتبك ونتشابك من جديد.

وأخيراً؛ المجد للشهداء.

أحمد عادل القُضَّابِى

عرض شديد المباشرة يتناول ثورة 25 يناير

● الممثلة الشابة إيمان العوال تشارك حالياً بدور "جليلة" فى مسرحية "الواغش" تأليف رأفت الدويرى وإخراج محمد صابر لفرقة قصر ثقافة الجيزة.




حواديت التحرير..

كسر القواعد القديمة بهدوء

إذا كنا قد تخلصنا من قيود النظام السابق ومن محظوراته فإننا أيضاً تخلصنا من نفس القيود لكن بالدراما ، ومصطلح (قيود) هنا لا أعنى به الحد من حرية التعبير أو تقنينها فقط ، بل أقصد بها أيضاً التخلص من القوالب الدرامية السابقة ، فلم تكن ثورة 25 يناير ثورة على القوالب الفكرية التى أصابها التعفن فقط ، بل ثورة على القوالب الدرامية المستهلكة بالدراما المسرحية ، مثل (الزمان) و (المكان) و (الحدث الدرامى) و (المشهد المسرحى) .

(حواديت التحرير) اسم العرض الذى قدمته فرقة سبيل المسرحية إخراج د. داليا بسيونى والذى طرح بعض قصص من عاشوا تجربة الثورة وما حدث بميدان التحرير ، ولعل ما يهمنا هنا هو كيف قدمت تلك (الحواديت) ؟ وكيف كسرت تلك الكيفية القوالب التى ذكرناها سابقاً ؟

بدايةً يلفت نظرنا خشبة المسرح المفتوحة والتى لا تحوى كواليس أو ديكورات أو أية قطعة تحاول إيهام الجمهور أو إدخالنا إلى حالة مغايرة عن الواقع ، وهى حالة مقصودة ، ولم تغير طبيعة العرض من حالة المسرح فى شئ بل نجد أن العرض حينما بدأ ، قد طرح نفسه على الجمهور فى البداية بإضاءة حمراء ، ثم عمت إضاءة الإنارة على خشبة المسرح مع القليل من الحمرة التى تبرز حالة الغضب أثناء سرد قصص ميدان التحرير .

ولعل أولى القوالب المسرحية التى تكسر حالتها الاعتيادية القديمة هما قالبى (المكان) و(الزمان) ، فقصص التحرير التى تعرضت لها المخرجة لم تكن قصص الممثلين أنفسهم فقط وما مروا به فترة الثورة ، بل هى قصص لأشخاص آخرين يسردها الممثلون على ألسنتهم ، هذه المشاهد المنفصلة والمتصلة كانت تمثل على الكراسى ، فاتت الدراما الحركية هنا (دراما تخيلية) ، فإذا سمعنا (ندى) وقصتها ببورسعيد وما حاولت فعله أيام الثورة نتخيل فقط معها الصورة البصرية وما كانت عليه ، لكن ما نشاهده على خشبة المسرح فقط هو وجهها وجسدها القابع على الكرسى ، ومع توالى القصص يتغير المشهد من شخص لآخر ومن ثم تندثر هنا مفاهيم وحدة الزمان والمكان ، فالزمان هنا ينتقل من قصة لأخرى بحرية ودون أية قيود ، فتارة تحدث الحدوتة يوم 25 يناير وتارة يوم 28 يناير جمعة الغضب ، وتارة يوم الأربعاء 2 فبراير ، ثم تعود قصة أخرى إلى يوم 28 يناير جمعة الغضب ثم تنتقل إلى يوم 11 فبراير يوم التنحى ، وتعود قصة أخرى ليوم 10 فبراير يوم خطاب الرئيس ما قبل التنحى ، ثم يوم التنحى 11 فبراير ، وهكذا تتوالى القصص فى الانتقال الحر فى الزمان لتكسر وحدته المعروفة قديماً ولكن هذا لا يعنى أنه ليس هناك زمن شمولى ، لهذه القصص ، فهى تجمعها فترة واحدة من 25 يناير إلى يوم إعلان تنحى الرئيس السابق يوم 11 فبراير ، وهى الفترة التى انحصرت بها معاناة من كانوا بالتحرير ، ومن ثم خرجت منها تلك الحواديت .

وقد يقودنا هذا الزمن النتغير إلى أحداث هذا الزمن ، فكل قصة من هذه القصص تحدث بميدان التحرير لكن بموقع مختلف ، فهناك فتاة مثلاً تسرد قصتها أمام المتحف المصرى ، وشاب يحكى قصته فوق كوبرى 6أكتوبر الذى يمر مباشرة فوق ميدان عبد المنعم رياض ، وهكذا اختلفت أماكن الأحداث وبالتالى كان رابط التخيل هو الرابط الوحيد الذى استجمع تلك القصص المختلفة داخل ذهن أو مخيلة المتفرج ، فها هو (محمد) يسرد قصته لنا من ميدان التحرير فى يوم مختلف وفى موقع مختلف عن (منار) التى تسرد قصتها من موقع آخر فى نفس اليوم مثلاً ، فترى ما هى الطريقة المناسبة التى يمكنها أن تجمع لك العديد من القصص المتنوعة بأماكنها المختلفة فى وقت واحد ؟ .

ولعل هذه الصورة السردية قد تذكرنا بصورة الراوى قديماً الذى كان يقص على ربابته سيراً شعبية لأبطال شعبيين فيدخل مستمعيه فى عوالم مختلفة وبلدان مختلفة مع أناس أخرى وهم بأماكنهم لا يتحركون ولا يتكلمون سوى فى مخيلتهم التى تتحرك نحو مكان الحدث وتتحدث بلسان حال هذا الحدث .

وقد تكون الصورة الجديدة للمكان والزمان صورة أخرى جديدة لمفهوم (المشهد المسرحى) الذى اعتدنا على أنه منظر يدور به حدث درامى أى زمان ومكان يمثلان وحدة من بناء عرض يتجزأ إلى نقاط تصاعدية الفعل ، فتبدأ بالبداية التى تتصاعد شيئاً فشيئاً حتى تصل للذروة التى يعقبها النهاية ، لكن المشهد هنا يتغير دون تسلسل فى الأحداث أو حتى دون الانتقال من منظر مسرحى إلى آخر .

فتقوم كل قصة بدور الحدث المتكامل ، حتى تنتهى وتبدأ قصة أخرى ، وما يستوقفنا قليلاً بالعرض المؤثرات التى استخدمتها المخرجة (داليا بسيونى) فى الإيحاء المتصاعد بجو التحرير ، ولقد وصفت هذا الإيحاء بالتصاعد لأنها قد تصل فى بعض الأحيان إلى نفس اللحظة النفسية التى كان عليها شباب التحرير من غضب وثورة أو من ألم وجروح فكانت محاولة لإعادة تجسيد اللحظة مرة أخرى ، وفى ظل أصوات (الهون) الذى يدوى صداه وكأنه صدى صراخ نفوس الشباب على خشبة المسرح.

وفى نهاية العرض وبعد الانتهاء من سرد قصص شبابية مختلفة يقف الشباب على خشبة المسرح ليواجهوا الجمهور ويطلقوا مع الفريق الآخر المتواجد مع الجمهور صرخات تعلو شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى أقصاها ثم تهدأ الإضاءة لينتهى العرض .

ومن (حواديت التحرير) استنبطنا بعض الدلالات التى ترشدنا إلى ميلاد دراما جديدة.

سارة عبد الوهاب



لا أحداث تتصاعد والبطولة لخيال المشاهد

هوامش



حاتم حافظ

انزلوا إلى الشارع

الذين شاهدوا الفيديو الذى تناقلته مواقع الانترنت تحت مسمى "غزوة الصناديق" يعرفون أن التيار الدينى المنغلق أوشك على السيطرة على الشارع إن لم يكن قد سيطر بالفعل. وأن ما جرى فى الاستفتاء الماضى لم يكن اختيارا بين الموافقة على التعديلات الدستورية وبين رفضها بل كان استفتاء بشأن المادة الثانية على الرغم من أنها لم تكن مطروحة أصلا للنقاش. فإن كانت منابر التيار الدينى قد جرّت الشارع للاستفتاء على أرضية دينية فإن علينا تفهم أن التنافس القادم ليس إلا تنافسا على الشارع.

مؤشرات نتيجة الاستفتاء تشى، ليس فقط بحضور التيار الدينى النقلى، وإنما تشى أيضا بغياب النخبة الثقافية بكافة صورها ومجالات عملها. النخبة أدركت ذلك وقررت النزول للشارع، ورغم ذلك فإنها قد تستغرق وقتا كبيرا حتى يبدأ أثر نزولها للشارع.

المسرحيون وحدهم عليهم رهان أكبر مبرره طبيعة المسرح نفسه لكونه التقاء حيًا ومباشرًا مع جمهوره، وكذلك لطبيعته المجازية التى تجعل من الرسائل الموجهة لجمهوره قادرة على التسلل إلى البنية التحتية الثقافية لعقله إن جاز القول.

الذين يعرفون الكاتب والمخرج الأرجنتينى أوجستو بوال يتفهمون رغبته فى الالتقاء بجمهور أكثر عشوائية من جمهور المسرح التقليدى ممن يعتادون ارتياد صالات العرض المسرحية بإرادتهم. من يقدم لهم أوجستو بوال عروضه ليسوا من هؤلاء، ليسوا ممن يرغبون حتى فى الاتصال بالمسرح. هؤلاء الذين لا يرتادون المسارح ينزل لهم بوال بعروض أشبه بعروض الكاميرا الخفية، أى أن الجمهور نفسه لا يعرف أن ما يحدث أمامه جزء من عرض مسرحى مرتب له مسبقا.

فى أحد عروضه التى اختار لها عربة المترو كفضاء مسرحى يبدأ أحد ممثليه بالتحرش بزميلته أمام جموع الراكبين. ردة فعل الجمهور تأتى بطيئة للغاية، لم يحتج أحدهم قبل ربع ساعة تقريبا. فى المحطة التالية ينزل الممثل وزميلته ثم تبدأ لوحة أخرى، إحدى الممثلات تقوم بالتحرش بزميلها فى الفرقة، يبدأ الراكبون فى التأفف، تأتى أول ردة فعل غاضبة بعد خمس دقائق فقط. يتوقف العرض. ويكشف أعضاء الفرقة عن هويتهم ليبدأوا مناقشة جمهورهم العشوائى فيما حدث، فى غضبتهم السريعة لتحرش "الأنثى" بالرجل، وفى غضبهم البطىء لتحرش "الرجل" بالأنثى. تتطرق المناقشة لطبيعة المجتمع الثقافية ذات التوجه الذكورى، يضع أعضاء الفرقة جمهورهم أمام ثقافتهم، كاشفين لهم عن قدر الذكورية غير المبررة.

يمكننى الآن تخيل عرضا مسرحيا فى أحد شوارع الريف المصرى أو أحد شوارع أى من الأحياء الشعبية فى مصر. يسير أحد الممثلين فى تيار الشارع ثم فجأة يسقط على الأرض مصابا بأزمة قلبية، يهرول الناس إليه محاولين إنقاذه، فجأة يقتحم أحد الممثلين الدائرة المحلقة حول زميله ويقول لهم "اتركوه.. إنه مسيحى". يراقب هذا المقتحم ردود أفعال الناس المتحلقين حول زميله، سوف ينهره أحدهم وقد يحاول أحدهم إبعاده بدفعة من يده، وسوف يصر الناس على إنقاذه. يتوقف العرض ويكشف الممثلان عن هويتهما لتبدأ مناقشة حول ردة الفعل التلقائية للناس الذين قد يكون بينهم أحد المتدينين المتعصبين. تكشف المناقشة عن تفكيك تلك التعصبات الدينية ليتفهم جمهور العرض أنها تعصبات لا أساس لها، فإذا كان الإسلام دينا عالميا فليس من المعقول أن تكون "الرحمة" محلية.

هذا النوع من المسرح فضلا عن طاقة الخيال التى تصاحبه له فوائد ثقافية لا حصر لها. لهذا أقول انزلوا إلى الشارع.



• المنتج المسرحى محيى زايد يجرى حالياً الإعداد لتقديم عدد من العروض المسرحية عن ثورة 25 يناير بمسرح ليسيه الحرية بمشاركة عدد من المخرجين الشباب ويشرف على ورشة الكتابة السيناريست أحمد عبد الله.

ليلة القتلة..

ودروس الثورة المهدرة

عندما عرفت أن هناك عرضا لنص (ليلة القتلة) الذى كتبه المؤلف الكوبى الشهير خوزيه تريانا ؛ وأن هذا العرض يقدم لقاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة؛ قلت لنفسى أنه فعلا قد أتت الثورة المصرية ثمارها ، وأن هناك اتجاها شابا يتمثل فى المخرج تامر كرم ، وأن هذا الاتجاه لا يحاول أن يقيم الاحتفالات الصاخبة بهذه الثورة بشكل لا علاقة له حتى بهذا الاسم أى المسرح والمسرحة . فنص ليلة القتلة يتعرض للعديد من الأشياء التى ربما كانت سببا مباشرا للثورة ، وأيضا للعديد من الأسباب غير المباشرة لها - بشكل فنى يؤكد حتمية حدوث التغيير . فالنص يتحدث عن السلطة الأبوية _ وقد عانينا كثيرا من الدعوات القائلة بأن رأس النظام السابق هو بمثابة الأب _ حيث تسحق المثل والقيم والمبادئ ؛ وتختل الموازين ؛ نتيجة القهر الواقع من سلطة هذا الأب . حيث لا مجال للحركة/ الحرية ، فصوت الأب نافذ يجب أن يطاع ؛ بكل ما فيه من افتراضات تؤكد على أن الجميع عداه فى سجن بشكل أو بآخر . وبشىء من التمهل ستدرك ان هذا لم يكن حالنا قبل يناير فقط وإنما حال معظم الشعوب داخل نطاق الواقع العربى. ومن الطبيعى أن عالم أو واقع أو وطن ترتع فيه سلطة قابضة خانقة بهذا الشكل لا بد أن يكون رد الفعل الطبيعى لها هو بعض الأبناء / الشعب تستدعى بعض الأحلام للخروج من هذا القهر ، ويتمثل الحلم بالتأكيد فى محاولة قتل هذا الأب ، ومحاولة إنشاء منزل / وطن جديد ، حتى لو اتخذ هذا الإنشاء شكلا عنيفا أو يرى فيه البعض مبالغة فى القسوة ،لأن هذا العنف من جانب الأبناء هو بمثابة رد الفعل الطبيعى للعنف الواقع عليهم قبلا من هذه السلطة الأبوية .

هذه السلطة الأبوية الغاشمة والغبية فى نفس الوقت ؛ وثقت فى نفسها إلى حد التفكك والضعف ؛ فهم لا يرون فى محاولات الأبناء لتحقيق حلمهم العنيف هذا ؛ ومحاولة الخروج إلى الرحابة والحرية ، لا يرون شيئا سوى أن هذه الحركات وغيرها هى مجرد (لعب عيال) ، ولم يفكروا بعمق حتى يستشعروا الخطر الذى حتما سيحيق بهم وبالأبناء أيضا من بعدهم ؛ نتيجة التمادى فى هذا العنف والقهر.

ولكن بعد مشاهدة العرض خرجت وأنا أقول سحقا لهذا التيار الذى استشرى من عقود. تيار أدخل فى عقل كل مخرج مهما كان عمره أو خبرته أنه يفهم أحسن من (أجعص) مؤلف فى الدنيا !! وأن كلمة الإعداد المقيتة كفيلة بأن تزيل عنه الحرج لو قام بلى عنق النص الذى بين يده أو حتى كسر رقبته على صدره كما يقولون ! هؤلاء المخرجون الذين لم يجدوا من يعلمهم أن كلمة الإعداد هذه تكون عندما نحول وسيطًا دراميًا إلى وسيط درامى ليس إلا . وأنها ليست كلمة تطلق عندما نعجز عن فهم شيئ ما فى النص فنقوم بحذفه، أو عندما تكون الفكرة التى ركبت رأسنا من قبل قراءة النص المفترى عليه ؛ لا تتوافق مع بعض الأجزاء فيه فنقوم بإعادة كتابتها حتى تستقيم مع رأسنا ؛ مع أننا لم نحدد فى الأساس أيهما هو المعوج! رأسنا أم النص المفترى عليه؟!

هذا الإطار العام لنص تريانا والذى تحدثنا عنه سابقا ربما لم يجد فيه المخرج ضالته فحول النص إلى أطر أخرى ربما تتضارب مع بعضها قبل أن تتضارب مع دالة النص نفسه . ربما يقول البعض أن التحضير لهذا العمل كان من قبل أن تقوم الثورة! ولكن الثورة قامت فربما كان من المستحسن إعادة النظر مرة ثانية فى هذا (الإعدام) الذى قام به المخرج/ المعد للنص.

ووجدنا أنفسنا فقط أمام مادة درامية تقوم على التشخيص فى الأساس وتبيان قدرات الممثلين فى العرض من خلال لعبتهم التى اعتمدت على التمثيل واستعارة الشخصيات الأخرى بأشكال مختلفة منها ما هو واقعى ومنها مؤسلب . والصراع الرئيسى فى معظم العرض لم يكن بيت السلطة الأبوية أو حتى الأسرية بدخول الأم كعنصر قاهر كاذب . وإنما كان بين الأشقاء الثلاثة أنفسهم هل يستمرون فى اللعبة أم لا؟.

صحيح أن المخرج/ المعد لم يستطع أن يتخلص من الإطار الخارجى للنص كلية, ولكنه اكتفى بالدفقة الأولى وبالتسرب المجانى الأولى للمعنى. ولم يحاول أن تكون هناك رسالة لبقايا السلطة الأبوية حتى تكف عن تصرفاتها المشينة ، وأيضا لم يحاول أن تكون هناك رسالة للأبناء / الشعب بأنه ربما عليهم محاولة إعادة بناء المنزل بما يتفق مع الحلم ، ليصبح هذا الحلم حقيقة وساعتها من الممكن أن تختفى الرغبة فى العنف من كلا الجانبين .

حتى الإطار التشكيلى للعرض والذى صمم له الديكور والملابس صبحى عبد الجواد بين أن هذا المنزل على وشك التهاوى ! ولم يبينه كأداة من الممكن أن تمثل سجنا للأبناء ,فإذا كان المنزل على وشك التهاوى والكل سيصبح فى العراء فلماذا العنف والثورة؟

حتى ملصقات العرض والتى اتخذت صورة ثلاثة من أوراق اللعب وهما الولد والبنتان هى علامة فيها الكثير ؛ فالولد سيربح فى الأساس طبقا لقوانين اللعبة وطبقا لكونه ولد ، وثورته ستكون طبقا لطبيعته الأساسية وليس انعكاس للقهر والظلم الواقع عليه ؛ ومن ثم فإن الرغبة فى التحرر تفقد قيمتها أن التحرر قائم بالفعل من ورقة اللعب هذه وأنه حتى لو اتسع الإطار ودخل الأب فى إطار أوراق اللعب فلابد تبعا لمنطقه الفنى الذى وضعه أن يتخذ الأب ورقة الشايب ؛ وهى ورقة خاسرة فى الأساس خاسرة بنفسها وخاسرة لمن تكون بيده.

ولكن السؤال هل هذا عرض جيد أم لا؟

وهل ننصح بمشاهدته حتى وهو على هذا النحو؟

وللأسف فهو عرض اقترب من الجودة بدرجة كبيرة ، وإن كان المخرج مازال فى خطواته الأولى واجترأ على النص بشكل يعلن حداثته ، إلا أنه فى نفس الوقت يملك بعض التفسيرات الجيدة والقدرة على المجازفة ؛ فالجدران التى تحجب رؤية ما ورائها تتخذ فى حالات البوح والمونولوجات الداخلية الشكل الذى يشف عن ما ورائها لنلمح التشيلو فى اليمين والكمان فى اليسار؛ وتكون هناك حوارية بين الولد / التشيلو والبنات/ الكمان ؛ ليمزجا لحنا حواريا موسيقيا بعيدا عن العنف فى حالات الصدق هذه

ثم أهم ما يميز العرض هو الأداء الرائع والمتمكن لياسمين سمير وجيسى عادل / فقد قدما مباراة تمثيلية تصلح أن تكون نموذجا تعليميا لفن التمثيل بكافة مدارسه ومستوياته ؛ وكافة أنواع الدراما فهما كانًا متمكنتان تراجيديا وكوميديا ؛ فى الحالة القصوى من التقمص والحالة الدنيا من التشخيص ، نعم هما بالرغم من حداثة عمريهما إلا أنهما استوعبت تقريبا كل فنون الأداء التمثيلى والحركى أيضا ؛ ويجب الاعتناء بهما فهما نجمتان مصريتان تحققتا بالفعل ؛ وهما كما قلت موهبتان ليستا فى حاجة إلى تشجيع بل إننا نحن المشاهدون الذين فى حاجة إلى تشغيلهما بشكل جيد ومتوائم مع ما تملكانه، أما ثالثهما الممثل محمد يونس؛ فهو بلا شك قد بذل من الجهد الكثير حتى يقدر أن يكون فى مواكبة زميلتيه ؛ وللحق فهو قد نجح فى هذا إلى حد كبير.

وفى النهاية نقول أنه عليك أن تذهب لمشاهدة الأداء التمثيلى الرائع للفريق ؛ وبعض التفسيرات الجيدة للمخرج وتستمع لبعض الموسيقى الجيدة ؛ وإذا كنت لم تقرأ قبلا نص ليلة القتلة لجوزيه تريانا أنصحك ألا تقرأه قبل مشاهدة العرض حتى تظل مستمتعا به ؛ أما إذا سبق السيف العذل وكنت قد قرأته فحاول أن تنساه ثم شاهد العرض بعد ذلك.

مجدى الحمزاوى

المخرج قدم مادة درامية تقوم على التشخيص

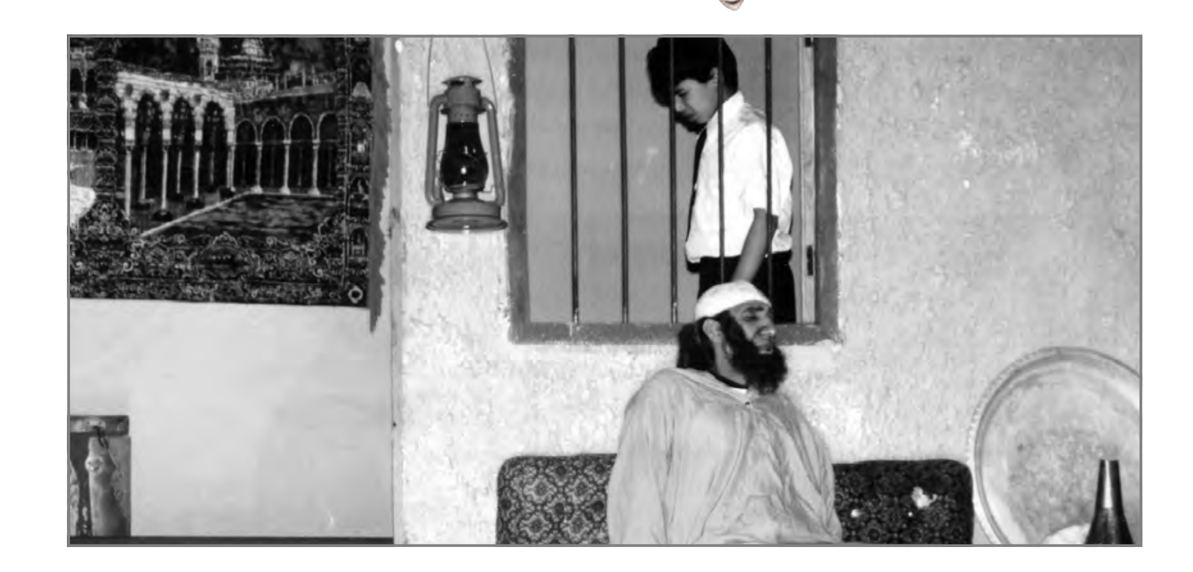


رغم الخطوات الأولى قدم المخرج عرضاً يقترب من الجودة





• المخرج جمال ياقوت تقدم باستقالته من إدارة قصر التذوق بسيدى جابر وقرر التفرغ للإخراج المسرحى، ياقوت أكد أنه أعطى من وقته الكثير للإدارة وهو ما عطل مشروعه كمبدع.



عار الوقار..

عرض غنائى يسائل الحداثة

خطورة القطيعة مع تراث الأجداد الثقافى، بكل ما يحمله هذا التراث من قيم اجتماعية وأخلاقية، تقليدية، تعنى بالوحدات التكوينية كالأسرة والعشيرة والقبيلة، وتعمل على التواصل بين بعضها البعض من خلال نقل العادات والتقاليد والقيم من جيل إلى جيل، بما يؤدى إلى تماسك الجماعة واستمراريتها، هذه القطيعة - أظنها - كانت التيمة الأساسية التى انبنى فوقها ومنها عرض "عار الوقار" الذى قدمه على مسرح خشبة مسرح معهد الشارقة للفنون المسرحية، مسرح "دبا الحصن" تأليف وإخراج الإماراتى عبد الله زيد، ضمن فعاليات "أيام الشارقة المسرحية" فى دورتها الحادية والعشرين.

ومع أن دراما العرض تدور داخل بيت قديم، تشير علاماته إلى الماضى الثقافى والاجتماعى فإن أسئلته كلها مصوبة ناحية الحاضر، المتغير الحداثى، وتحاكمه، كما تكشف عن طرف من سيرة المستقبل واحتمالاته فى ظل استمرار هذه القطيعة لصالح بعض مظاهر الحداثة، كالاهتمام بالبناء المادى للإنسان والتمحور حول الفرد - ربما - على حساب الجماعة، وتغيير أشكال وطبيعة المؤسسات المهيمنة على تشكيل الوعى وبث القيم وتنظيم العلاقات بين الأفراد.

وعبر المفارقة التى يقيمها العرض يتحول "الفاعل فى هذا المتغير وهو الذى يمثله "الأب" إلى غائب بشكل كارثى، حيث يترتب على غيابه ألا يجد "الجد" من يرعاه فى شيخوخته وعجزه، كما لا يجد "الابن" أو "الحفيد" من يتواصل معه ويحتضنه.. وهنا تصبح المشكلة مزدوجة "بغياب جيل الوسط، حيث يصبح الجد معزولاً وهامشياً وعاجزًا يشرف على الموت من ناحية، كما يصبح الحفيد مهدداً بفقدان هويته، مدفوعًا إلى مواصلة الحياة بلا أب، ترعاه مؤسسات التنشئة الحديثة، كالمدرسة والنادى وغيرهما ليستمر فى الحياة فردا أعزل، بلا جذور، ولا حماية.. وقد حاول العرض أن يطلق صرخة تحذير، من هذا الوضع، أظنها يائسة، كما حاول من ناحية أخرى أن يستعيد قيم الماضى عبر سرده الغنائى.

العرض - إذن - يمكن اعتباره صرخة تحذير، كما يمكن اعتباره - من ناحية أخرى - محاولة غنائية "نوستاليجية" لإعادة بناء الماضى، وفردوسه المفقود، عبر تفاصيل استعادته سردية ومشهدية، لمجمل قيمه الأصيلة كالتضحية ونكران الذات (الجد قطعت يده وهو يحمى ابنه) والرعاية، والحب والإيمان - بهذه الاستعادة يصنع المهمشون مفارقتهم حيث يحاولون أن يكونوا فى المتن، بإحكام سيطرتهم على "اللحظة" من خلال الحكى وحده قبل أن يغيبوا تمامًا من المشهد.

هذا - ما حاوله العرض بالفعل حين غلب منظوره هو، وبنى عليه سرده الغنائى.. فالمكان هو بيت الجد القديم المبنى بالطين والسعف، وقد وظفت ديكوراته واكسسواراته (علاماته) من أوان منزلية، وفونوغراف قديم، وأدوات صيد، وخزينة ملابس، ورموز دينية كصورة الكعبة المعلقة على حائط الغرفة الداخلية، بالإضافة إلى قطع الملابس القديمة، وظفت كلها كحوافز سردية يستعيد بها السرد حياة الجد (الماضى) ليعيد بناءه فى زمن العرض/ الآن، وليصنع مفارقته مع الحاضر (الغائب) مشهديًا إلاّ من شذرات يتبادل حكيها الجد والحفيد عن "الأب" المنشغل ببناء المستقبل بتجارته ومشروعاته، وهى مفارقة أخرى يصنعها العرض أيضًا، حيث نكتشف أن انشغال الأب، على الرغم من أنه يوفر للأسرة حياة مادية مرفهة، فإنه لا يوفر لها أسباب السعادة والحماية، وهو ما يتحلى فى شعور الابن بالحاجة إلى أبيه، كما يتجلى كذلك فى تهميش الجد، وحاجته أيضًا إلى ابنه.

لينتهى العرض فى النهاية بعدم قدرة الجد والحفيد معًا على الاتصال بالخارج بعد أن ضاع مفتاح باب البيت.

ليظل السؤال معلقًا: ما الحل؟

هذا الطرح - أظنه - يتجاوز كونه معالجة لمشكلة اجتماعية تخص مكانًا إماراتيًا بعينه، تدور فيه الأحداث إلى طرح مشكلة أعمق تتعلق بتغير أنماط الثقافة، والنظر إليها فى ضوء ما توفره للإنسان من سعادة وأمن.. وهى جدلية يمكن أن يقاس عليها موقف ثقافتنا العربية والإسلامية من الحداثة خاصة فى جانبها المادى، وموقفها إزاء الفرد والجماعة والقيم الموروثة.

وقد نجح المؤلف والمخرج والممثل أيضًا "عبد الله زايد" فى إدارة تفاصيله، معتمداً فى ذلك على كتابة جيدة، وإن كانت زيارة الحفيد للجد لم تكن مبررة دراميًا بشكل كاف، كذلك كان هناك ثلاث نهايات للعرض كان يمكن التوقف عند أولها، ومع ذلك فقد نجح العرض فى تجاوز الكثير من التحديات التى وضعها أمام نفسه أولها اتساع فضاء خشبة المسرح على شخصيتين اثنتين، إحداهما عاجزة عن الحركة والأخر طفل، وقد استطاعا بحيويتهما الأدائية التغلب على هذه المساحة، كذلك كان لهذا الاتساع ضرورة أيضًا كعلاقة على زمن مهجور يخرق فيه "الجد" بما يؤكد خلو العالم من حوله، كذلك استطاع الممثلان "عبد الله زايد - الجد" و"أحمد الجرن - الحفيد" استقطاب انتباه المشاهد وتعاطفه بإمكانات تمثيلية ملحوظة، لم تكن فقط تؤدى الموضوع من الخارج بقدر ما تعمل على إبراز التفاصيل من خلال الأداء الجسدى والتلوين الصوتى، وكان "أحمد الجرن" الذى قام بدور الحفيد اكتشافًا حقيقيًا، حيث استطاع برغم عمره الصغير (11 عامًا) أن يتقاسم مع "الجد" عبء شغل الفضاء والزمان أيضًا (75 ق) بمقدرة لافتة، وقد تجلت موهبته التمثيلية فى سرعة تحوله واستجابته للحظات المختلفة للعرض، وكذلك فى تعامله الناضج مع الأشياء المحيطة به والملابس التى قام بارتدائها لتجسيد أحداث وشخصيات غائبة، وهو ما يحسب للمخرج أيضًا - ديكور العرض "لمحمد صيبير" كان "طبيعيًا" وبسيطًا فى تصميمه للبيت القديم وشغل أركانه بالمهمات المسرحية والعلامات الدالة على طبيعته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وكذلك كانت اكسسوارات "سعيد النقبى" كما نجحت إضاءة "يوسف الظهورى" فى صنع لحظات درامية خاصة، مع الاعتماد الأكبر على الإثارة حسب متطلبات اللحظة.

العرض نجح فى تجاوز الكثير من التحديات

محمود الحلوانى

مونولوج



رشا عبد المنعم

قراءة فى هشاشة ميديا.. هشاشة الثورة

كل أبطال التراجيديات الإغريقية لازم يبدأوا مونولوجاتهم بأنا....

أنا أوديب ...... أنا ألكترا .... أنا أنتيجونا ....لأنهم ذوات .... ذوات تراجيديا

لكن أنا بقى لو هقول الحقيقة هقول : إحنا ميديا ..... لأنى مش واحد ولا اتنين ولا تلاتة ، أنا كتير أكتر من أنكم تعدونى ، يعنى أنا فى ذاتى بس ، الشرير الخالص، والطيبة المخلوطة بشر، والنص نص، والربع تلت إربع، جوايا الست الفاتنة، والجمال المتسامى ، والجمال المطحون، والجمال المعجب بنفسه، والدميمة اللى ماتتشفش، لكن فيها جاذبية من نوع تانى.

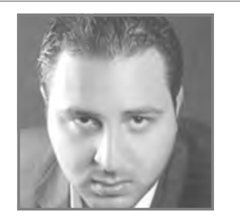
ده على سبيل المثال مش الحصر، وده انا فى ذاتى بس ، أما بقى حسب نظريات التلقى والتأويل، وتبع ماكل واحد فيكم يشوفنى حسب هواه وخبرته ومزاجه وثقافته، هابقى أنا آجى كده ولا مليون ميديا.

عشان كده أقدر أقول وبثقة وواقعية ومن غير ما يكون فى ده مزايدة أو مبالغة أو تعالى تراجيدى : إحنا ميديا.

إحنا ميديا مش البطل التراجيدى اللى بسقطته يرفعكم.. وبشفقتكم عليه يطهر أرواحكم ، ما تتحرق أرواحكم، وده أضمن إجراء تطهيرى.

إحنا ميديا .. جينالكم من العالم الآخر.. بدافع الحب.. أيوه الحب ..أنا شايفة عنيكم بتسأل : إزاى ميديا المتوحشة تجيلنا بدافع الحب ؟ لازم تعرفوا إن النظرة دى جرحتنى.. أنا ست رقيقة وما احتملش تقسو عليه كده .. أنا هشة .. امرأة ضعيفة.. هشة .. شايفين عنية مش قادرة تشيل الدموع اللى نظرتكم الوحشة ليه خلت غددى الدمعية تفرزها.. بس أنا هشة هشاشة الحياة ..حاجات كتير من الحاجات الجميلة اللى بنحبها فى الحياة هشة.. الحب هش .. الإخلاص هش.. الألم هش ..الجمال هش.. الثورة هشة .. هشة زى الأرملة اللى لما مات جوزها رفضت تدفنه ومالبستش أسود عليه.. احتفظت بجثته فى البيت وكانت كل يوم تكلمه .. تاكل معاه : تفطر وتتغدى وتتعشى ، ولو ما عجبهوش أكلها تتخانق معاه ..تطبخله الأصناف اللى بيحبها .. وتلبسله الهدوم اللى بيحبها .. وآخر الليل لما تيجى تنام بتنام فى حضنه.. مرت سنتين وهى بتحنطه علشان ما يتحللش .. أهل البلد كانوا بيضربوا بيها المثل فى الوفاء والإخلاص ، وفى يوم من الأيام فى بلدهم اللى كانت عطشانه للدم وكانت كل حاجة فيها ميتة لأن مفيش دم صحاها من زمان .. قبضوا على تلات حرامية بعد ما هجموا وسرقوا وقتلوا ياما ..فحكموا عليهم بالموت والتعذيب وأمروا بإن جثثهم تتصلب فى الميدان نهش للطيور الجراحة .. وعينوا على الجثث حارس يحرسهم لغاية ما تنتهى المهمة... الميدان ده بقى كان فيه بيت الست إياها – وفى يوم شافها الحارس بتاع الجثث - حبها – بقى كل شوية يخبط على بابها : مرة عايز يشرب .. مرة عايز شمعة.. وفى مرة هى قدمتله سلطانية زبادى - حبها – يمكن عشان كان أقرب حد للدم الصاحى السخن.. أقرب حد لأكتر حتة مشحونة بالحياة .. بسفك أرواح طازة سخنة .. حس بيها .. هى كمان عاشت سنين بتاكل الموت .. بتاكل جثة جوزها.. يعنى عاشت على الموت واتملت بيه لغاية ما فاض الكيل وطفح ..استفرغته.. رجعت كل الموت اللى كان جواها ..وأصبح جواها فاضى جاهز لاستقبال كل نقطة حياة .. حسته.. بقى كل شوية يخبط عليها تفتحله .. يدخل ..ياكلوا سوا .. يشربو سوا.. يناموا سوا..جنب جثة جوزها .. ماحسوش لحظة بوجودها. لغاية ما ف يوم والحارس غرقان لشوشته فى عشق الأرملة اختفت جثة من جثث اللصوص التلاتة ..يظهر كانت لسه حية .. حية زيادة عن اللزوم .. حية كفاية إنها تفك قيودها وتغير من شكلها وتندس وسط الناس فى الميدان.. وفى احتمال ضعيف إنهم يكونوا قتلوه كده وكده.. على كل حال هربت .. اتخطفت .. اختفت .. والحارس هو المسئول.. بقى مش عارف يعمل إيه؟ .. هيخش السجن ..ويروح فى ستين داهية ..لكن هى بهشاشتها الجميلة وخوفها إن حبيبها يبعد عنها .. وإن الحياة اللى لقتها ترجع تضيع منها..حلتهاله ..إدتله جثة جوزها بدل الجثة الضايعة .

إحنا ميديا .. ميديا الهشة ...... اللى جايلكم من العالم الآخر بس بدافع الحب !!!!



● أقام ملتقى الفرق المسرحية المستقلة الاجتماع الخامس له أمس الأحد لبحث تأسيس اتحاد خاص بهم ووضع اللائحة التأسيسية الخاصة للاتحاد وذلك بحضور عدد من فنانى الفرق المستقلة أبرزهم هشام السنباطى، خالد حسنين، محمد جبر، محمود قاسم.

أنــا المصــرى ..

العيون فرحة والأصابع ترتفع بعلامة النصر



الحالات المتباينة والمشاعر المختلطة والعيون الحائرة الباحثة عن الجديد كلها تصلح لأن تكون عنوانا لهذا اليوم وهذا الحدث ، هناك وعلى مسرح الهوسابير كان الموعد ، للتعرف إلى المسرحيين الشباب الذين أعادوا الاحتفال بالثورة على طريقتهم وبين جنبات معشوقهم الأول " مسرح " ، هنا وبين مقاعد الجمهور استبقت الجميع للبحث عن مقعد مميز وقبل الاعلان عن بدء العرض الذى كان مقررا له الساعة السادسة بنصف ساعة ، انتظرت لثلاثين دقيقة تابعت فيها بعضًا من عناصر الفرق المشاركة فى تلك الاحتفالية وهم يلتقطون الصور التذكارية بمرح وبصدق كبيرين ، هنا وفى تلك اللحظات كان الجميع مجتمعا على مشهد واحد الأصابع تشير بعلامة النصر والعيون فرحة بما حققه هؤلاء الشباب ، وعندما حان الموعد المقرر اكتشفت أن شيئًا لم يتغير فلا المقاعد من حولى امتلأت ولا أنوار المسرح انكشفت ،و بقى الحال على ماهو عليه حتى جاءت الساعة السادسة والنصف ، لتبدأ شاشات العرض الموجودة عن يمين ويسار المسرح فى عرض بعض الأغانى والفقرات الخاصة بالثورة وأحداثها ،وهنا ، وكأنها كلمة السر بدأ بعض الجماهير فى التوافد بينما الأغانى تنطلق يرددها البعض ويتأملها البعض الأخر ، ولا يمكن هنا أن أتناسى بعض التعليقات التى انطلقت من أفواه بعض الفتيات بجوارى وهن يتابعن مشاهد قتل وسحل الثوار فى التحرير و يرددن أن قدرتهن على مقاومة الدموع قد تضاءلت ، هنا عدت لأسأل نفسى ، ما الذى أراده صناع العرض من تقديم تلك الأغانى ، هل هو شغل الوقت حتى يحين موعد رفع الستار ،أم أن هناك شىء ما يتصل بسياق العرض المقدم ، وللحظة وجدتنى أردد أنها قد تكون مغامرة ، فمشاعر الجميع باتت متأججة ،خاصة بعد أن استرجعت كل الذكريات الماضية وباتت الشحنات المتصارعة ايجابية بنسبة تفوق الـ 100 % وبالطبع إذا كان الغرض من تلك الاغانى هو مجرد شغل الوقت ، فأن العرض سيكون هو الفيصل للحكم على الناتج من تلك الفكرة والمردود ، خاصة وانه سيكون مطالبا بأن يتعامل مع تلك الشحنات بصورة ايجابية او أن يتركها بنفس حالها على اقل تقدير ، وقبل أن تتصارع الأسئلة حول ما سيؤول اليه العرض جاءت الاجابة من الاغانى نفسها ، حيث اكتشفت أن هناك خمس أغانى تعاد لثلاث مرات وعلى مدار 45 دقيقة ، وهو الوقت الذى مر بملل على الجميع حتى جاءت الساعة السابعة والربع وهو الموعد الذى انفتحت فيه الستار عن أمسية شعرية اجتهد معها المخرج حسام الغمرى لمسرحتها ، هنا اكتشفت اننى امام ديكورات قد تكون معدة لتلك الأمسية او لعرض وغرض آخر ،حيث تمتد من الخلفية المكونة من بانوراما بيضاء الى الأمام مجموعة متقاطعة من القضبان المعلقة أعلى المسرح وهى بيضاء اللون ايضا أما وسط المسرح فكان عبارة عن ثلاث دوائر متسعة من الأسفل وتضيق كلما ارتفعت وعلى قمتها كانت هناك إحدى الفتيات ومعها أربعة رجال وعلى اليمين كان هناك الملحن مصطفى جمال و الذى صاحب كل القصائد المقدمة بألحان كانا من أبرز ما قدم فى تلك الليلة، ولا أبالغ إذا قلت أنها تفوقت على بعض القصائد أحيانا ، اما القصائد او الشعراء الخمس فقد القوا بعدة قصائد اختلفت مسمياتها وتوجهاتها ورسائلها فمنها من كان يتحدث عن مظاهر الفساد فى عهد النظام السابق ومنها ما دار حول أحلام الشاب المحطمة وأخرى حول نجاح الثورة وغيرها الكثير ، ورغم أن القصيدة الأولى التى ألقتها من الوضع " ثابتا " الشاعرة رحاب فتحى محمود ، رغم أنها كانت معبرة وقوية إلا أن باقى القصائد التى انطلقت بعدها وهى للشعراء عبد الرحمن محمد ، هشام عبد العزيز ، محمد إسماعيل ، أحمد عاطف ، بدا جميعا وكأنها متشابهة خاصة وأن الكل اتفق على طريقة واحدة فى الإلقاء ، وهو نفس التعليق الذى سمعته من بعض الحاضرين الذين رددوا فى عدة مواقف انهم يشعرون وكأنهم يستمعون للشاعر هشام الجخ وهو الأمر الذى دفع بلحظات الملل لتتسرب من بين الكلمات وطرق الإلقاء المتشابهة لتغزو جمهور الصالة ، هناك أيضا أمر أخر ساعد على حالة الملل التى انتشرت طوال 30 دقيقة هى مدة الامسية وهو تطوع المخرج حسام الغمرى الى التخلص من تلك الحالة بتفعيل بعض الخطوط الحركية التى ورغم اجتهاده فيها الا أنها جاءت ضعيفة وغير مبررة وهو نفس ما تكرر مع الإضاءة وأزمة الانتقال المفاجئ بين الألوان ، وربما كان الغرض منها هو البحث عن حلول للخروج من مأزق الملل ، وبخصوص الشعراء انفسهم فقد لعبوا الدور الأكبر فى تصدير تلك الحالة ، خاصة وأنهم وبخلاف التشابه فى طريقة الإلقاء تعمدوا أن يظل كل منهم ورغم انهم يرصدون تجاربهم فى إطار واحد الا أن كل منهم بدا وكأنه يغرد بعيد عن السرب ، فوجدنا من كان منشغلا بمتابعة ردود الأفعال فى الصالة وأخر ينتهى دوره بمجرد انتهاء القصيدة التى يلقيها حتى يحين الوقت لقصيدته الأخرى ، وهكذا ،مضى الحال ، حتى حان موعد النهاية وهنا وجدت نفسى وأنا أعثر على اجابة أنها السؤال الأول الخاص بالاغانى التى انطلقت قبل الامسية والتى تفوقت على ما قدم على المسرح ، وهنا عرفت أن ما حدث كان مغامرة بالفعل ، فما خرجنا به من تلك الأمسية ومن هذا اللقاء الحى ، كان أقل مما خرجنا به من الشاشات الجامدة ومن اللقاء الافتراضى الذى وقع بين جمهور الصالة وأبطال الأغانى المسجلة .



إلهامى سمير



لم تنجح محاولات حسام الغمرى للتغلب على حالة الملل التى لعب الشعراء الدور الأكبر فى تصديرها

حَىّ بن يقظــــان



«حى بن يقظان» لابن طفيل
«غنائية مسرحية»



تأليف : يـس الضـوى

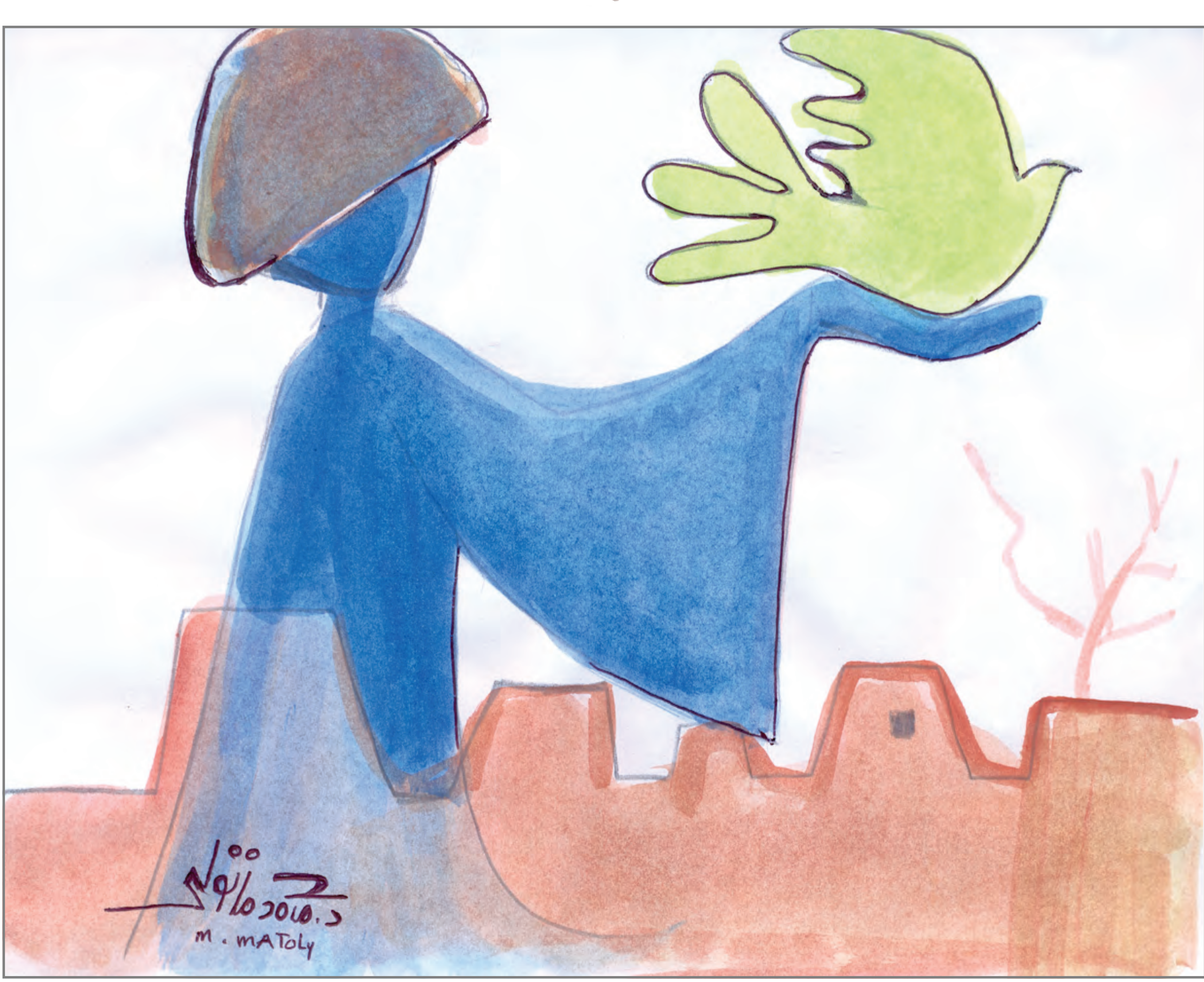


● الفنان الأردنى على عليان يجرى حالياً الاستعدادات لإقامة فعاليات الدورة الجديدة لمهرجان المسرح الحر الذي يشارك فيه عدد كبير من الفرق المسرحية العربية.

الشخوص
الحاكى (شاعر الربابة)
سلامان : ملك وشيخ الجزيرة
دُرَّة : أخت سلامان ووالدة " حَىّ "
يقظان : زوج دُرة ووالد حى
أسال : شقيق سلامان ودُرة
كاهنة
حى بن يقظان صبيا
حى بن يقظان يافعا
أهل جزيرة السنط

(بقعة ضوء على راوى السّيَر بهيئته الجنوبية ، يعزف على ربابته ويغنى موّالا استهلاليا ..)
الحاكى : ياسامعين القول عندى من الكلام فدادين
وحكاوى أسلاف وآيات من سيَر مادّين
تفتح لنا ع النور على قد الصفّا طاقَه
مين طَلّ نال .. بقَدّ الشوفَه والطاقه
وإن كَلّ زال .. وعاش فى حَبْسَه طَوّاقَه
أرواحنا تَوّاقَه لكشف السر والْ بَعْدين
اللازمة الموسيقية بلحن أسرع رتما ، مع بزوغ الضوء على تفاصيل جزيرة السنط ..
ويقول سَبيب الربابه
من سيره ليها عجايب
فى جزيرة غاية الغرابه
إنسانها حاضر وغايب
ظهور أهالى الجزيرة من أماكن متفرقة بهيئاتهم التى تشى بالفقر والكسل والخنوع ..
عيشَه وخلايق هَشيشَه
جُهّال على جهل عامم
م الأرض ياكلوا الحشَيشَه
يتهشّوا كيف البهايم
ريستاتيف ، مع استمرار العزف والأرتام ، و ظهور الشيخ " سلامان " قادما من العمق ويتجلى بمسوح الشيوخ والكهانة ..
الحاكى : وكان لجزيرة السنط ملك .. وما ملك إلا خلاّق الأكوان .. وهذا الملك مُلكُه فى مشيخته على ديانة أهل الجزيرة .. وكان إسمه سلامان .. وإسمع للنظم والبيان .. (**يغنى**)
لجزيرة السَّنط سلطان
عَبّاد لنفسه الغَرورَه
وأكادَه إسمُه سلامان
الأصل غيرك ياصوره
فى ظهور " دُرَّه " أخت سلامان ..
ليه أخت من بطن أمه
فلقة قمر فى تمامُه
حَزّنها بطشه وظلمُه
لعبيد بيمشوا بكلامُه
ودماها مش زى دمّه
كارهَه ضلالُه وضلامُه
والسيره سمّتها " دُرّه "
من نور قليبها وعلامُه
ريستاتيف : وصاحبة هذه الأوصاف والألطاف " دره " أخت الملك الطاغيه سلامان كان صيتها فى كل الجزيرة ذايع بحسنها الباتع وجمالها اللى يبهر العيون .. وأوصافه تطرب المسامع .. واسمع ياحاضرنا وسامع ..
يغنى مع إنحسار الضوء على " درة " تلتقى بـ " يقظان " فى خفاء ..
كانت المسمّاه بدُرَّه
خَيّة ربيب البلاوى
تخطف لروحها مَسَرّه
فى لُقاها بحبيب مداوى
في السر بتقابله مرّه
وفـ نومها ياجى يداوى
ريستاتيف: وكان الحبيب المقصود بالكلام راجل صالح فقير الحال .. لكنه غنى بالنور اللى جواه وزاينُه من برّاه .. وكاسى مُحيّاه ببهاه .. وكان صاحب الوصف يدعى " يقظان "
وانتبه ياغفلان للنظم والبيان .. (**يغنى**)
الحاكى : إسمع ليقظان يقول إيه
لحبيبة القلب " دُرّه "
فى ذات مرّه تلاقيه
ودموعه فى عيونه حَرَّه
" يقظان " محدثا " دره " حزينا ..
يقظان : يا حبيبة القلب والروح
مالنا فـ غرامنا عشايم
فى السر ناجى وبنروح
والخوف حوالينا غايم
دره تضع أصابعها على فمه ..
دره : إمسك معانى كلامك
لا تزيد مواجعى وألامى
أنا ليك حبيبه ومقامك ..
بيعلّى نجمى ومقامى
يقظان : يا حبيبَه .....
دره : (**تقاطع**) خلّى غرامَك ..
مجبور وخلّى غرامى
بجوازنا يبقى مُرامَك
وحاقول لاخويا كلامى
ريستاتيف أثناء إفتراقهما (هى بعزمها وهو بمخاوفه ..) وأثناء خفوت الضوء ..
الحاكى : قالت له إنت يا يقظان لازم تكون حليلى وجوزى .. بالحلال والأصول ..
وأنا فى التَّوّ رايحه لاخويا الشيخ أفاتحه فى القول وأقول ..
يبزغ الضوء سريعا على " سلامان " جالسا على مقعد وثير مبالغ فى ارتفاعه ، و" دره " جاثية تحته فى تضرع ..
دره : يا خويا ياللى بقى ليك
فى الناس أوامر مصاير
أنا قلبى راجى معاليك
تنظر فى أمرى اللى صاير
الحاكى : (**مع أداء سلامان مايم**)
سلامان قال يا أميره
ياصاحبة الجاه وطايل
سلامان : شايفك حزينه كسيره
والدمع ع الخد سايل
الحاكى : (**من داخل اللحن**) قالت له دره ....
دره : (**مكملة**) يا خويا ..
أنا زى كل الصبايا
عايزه رفيقى ووليفى
ويكون لى فرشى وغطايا
الحاكى : ويهب اخوها بغضب.. قام **سلامان يهب واقفا فى غضب**
قال ياعديمة الربايا
سلامان : مين قدّنا عِزّ ومقام
يناسبنى ويعيش معايا
الحاكى : وضربها ضربة قساوه ×
سلامان يصفع دره فتقع أرضا
سلامان : مين اللى رايداه وليفك
الحاكى : لانْزع له قلبه سَلاوه
سلامان : وتشوفى منظر يخيفك
سلامان يميل على دره ويجذبها بعنف لتقف ثم يدور بها حول نفسه بجنون ..
سلامان : مين يا دره ؟ مين ياقليلة العقل .. قولى ؟
دره : (**وهى تجهش بالبكاء**) يا اخويا مفيش ..
أنا كنت رايده خليل وحليل .. ماقصدت
حد بعينه ولا واعدت حد عارفاه
الحاكى : (**ريستاتيف**) صدقها الشيخ سلامان وانطفت ناره ..
سلامان يتوقف عن دورانه بدُرّه ثم يدفعها عنه ..
سلامان : غورى من غضبتى الحين **دره تخرج مندفعة باكية**
الحاكى : خرجت وسابت جنانُه .. يصرخ وراها ويزعق ..
سلامان : أنا وانتى ع الناس رِبايب
أسياد وهمَّ أذلَّه
لا قريب ولا من غرايب
يناسبنى ويكون لى ذلَّه
(**لنفسه**)
أحلف بذاتى ومُلكى
يمينين لو جالها خاطب
لا يقضّى عمره بيبكى
ويموت فى آخر العواقب **ثبات / خفوت ..**
الحاكى : على حالة العشق واهلُه
يقظان يا حيرة فؤادُه
(**ريستاتيف**)
يقظان العارف حين ما بلغه كلام الشيخ سلامان .. واللى دار بينه وبين الدُّره " دره "
كيف ما سبق فى النظم والبيان .. (**يغنى**)
على حالة العشق واهلُه
يقظان يا حيرة فؤادُه
قال .. ..
يظهر" يقظان " حزينا، يحدث نفسه مكملا الغناء على ذات اللحن مع ظهور" دره "على مقربة تتسمع
يقظان : ... ياهوايا اللى وَهلُه
مَزَّع فؤادى بعنادُه
الشيِخ وقف لى بجهلُه
وحرم غرامى مُرادُه
الحاكى: وكانت " دره " قريبه وسمعت كلاما
لروحه وبالُه
(**يغنى بظهور " دره " ليقظان**)
شافها وقال ..
يقظان: يا حبيبَه ..
ميتى لهوانا وصالُه ..
الحاكى: قالت له ..
دره : ... ماهى غريبَه
على اخويا وعُقَد حبالُه
لكلامى إسمع يا يقظان
إحنا مصيرنا نقرّه
وان كان على أخويا سلامان
نعقد جوازنا فى سِرّه
يثبَتان على نظرة مَستغرقة فى القرار ..
تتغير الإضاءة Dissolve لنرى سيدة ذات سمت كهنوتى تتوسط يقظان ودره وتقوم بطقوس قرانهم أثناء غناء وحديث الحاكى ..
الحاكى: (**يغنى**) وعلى سلو دين الجزيرة
(**ريستاتيف**) قلنا ديانة جَزيرة السنط اللى بيحكم بشرايعها الشيخ سلامان فى أهل الجزيرة وهم كلهم مآمنين بيه وبهذه الديانة وفروضها على العمّاوى .
وانتبه معاى للجاى
(**يعود للغناء**)
وعلى سلو دين الجزيرة
عقدوا قرانهم وصاروا
زوجين أسَرّوا السَّريره
والعشق بيَّن ثمارُه .. (**يختفيان**)
جابت الليالى شهورها
(**ريستاتيف**) وظلوا يتقابلوا فى الخفا ويتعاشروا معاشرة الأزواج لشهور تسعه ..
(**يعود للغناء**)
جابت الليالى شهورها
تسعه لطلق الولاده
خافوا الفضيحه جهورها
بوليد جماله زياده
يظهر يقظان ودره ، هو يحمل صندوقا " تابوت صغير " وهى تحمل الوليد، وهما مستغرقان فى





الأسى والحزن العميق .

Effects**أصوات : رياح / هدير اليَمّ / طيور السواحل ممتزجة بصرخات الوليد ..**

هى : إقتلنى قبل ما أرمى
فى اليَمّ روحى بإيدى
هو : ماهو روحى برضُه ودمى
أنا ابوه وهو وليدى
الحاكى : قالت له دره بدمعات
كالنار سايلَه لهيبَه
هى : وايش ضمنَّك إنُّو يحيا
دى الموجه عاليه ورهيبه

الحاكى : (**ريستاتيف**) ايه اللى يضمنك إن ولدنا يعيش وهو جوه تابوت فى عرض بحر هايج ؟ ويقظان يرد بدموعه يقول ..

يقظان : سمّيتُه حَىّ بن يقظان
كما قال لى هاتف منامى

فى العمق وفى الإتجاه الذى يرنو إليه يقظان يظهر طيف نورانى تحت ضوء كما لو أنه تشكل من هبآت الهواء ..

الطيف : يابو قلب مليان بالضَّىّ
لا تخاف ولا تعتل الهَم
للذكر سمِّى الولد حَىّ
أصله حايحيا ويُلْهَم
عَوِّم تابوته على المَىّ
من لُجّة اليَمّ يسلَم

يختفى الطيف كما ظهر

لحظات صمت وجيزه يعلوفيها صوت هدير البحر والرياح وأصوات الطيور مع صرخات الوليد المتكررة/ دره ويقظان يضعان الطفل بلفافته فى التابوت ويعومّانه على الماء فى تردد وحزن بالغ ويقفان لحظات لتوديعه ثم يتراجعان ببطء نحو ظلام العمق ..

يبتلع هدير البحر وصوت الريح صرخات الوليد شيئا فشيئا ..

الحاكى : وف عرض بحر المصاير
بقى حَىّ عايم تابوتُه

(**ريستاتيف**) صاحب السيره والروايه " حى " .. فى تابوته عايم فى عرض اليمّ .. واسمع يا رايد الحقايق وشوف مساعى الأمور كيف بتبدى وكيف بتتلمّ .

(يعود للغناء)
وفْ عرض يَمّ المصاير
آدى حى عايم تابوتُه
موجِه تجرُّه وتساير
وامْواج تهدّد بموتُه
فين لما بانت بشاير
لجزيره ندهت سكوتُه
على طينَه كان جوفها فاير
كانت بداية بُخُوتُه

صمت تام حتى من عزيف الربابات ..

الحاكى : على جرف الجزيرة المجهولة دى .. رسى التابوت بصاحبنا حى .. وحاوطه طين جوفه خمران وفاير.. من كل الجهات السته .. واسمع لعجب العُجاب فى مُجرَيات الطبيعه ومآخذ الأسباب

(يعود للعزف والغناء)
الطين تَغَشّاه فى حضنُه
كما بطن أُمّ وحَبيلَه
وافاه فى لتُّه وعَجْنُه
مخلوط بعُشْب ونَجيلَه
وتابوتُه فك المغالق
خشَباتُه صارت كساير
وادى حى عايش وعالق
واسمع وشوف اللى صاير
الطينه جفت سُطُوحْها
شقّت لحَىّ المخارج
من فوقه وقعت صُرُوحها
قام حى رافس وخارج
رأته على الحاله ديَّه
ظبيه وكان ليها مولود
كلته الوحوش الضَّرّيه
وعنيها قالت دا موجود

(**ريستاتيف**) يعنى الغزالة حين رأت حى على حاله .. ظنته وليدها اللى راح منّيها وأكلته الوحوش الضوارى ..

(يغنى)
مالت عليه الغزالـه

(**ريستاتيف**) قربت الغزالة منه ومالت عليه تشمه ..

(يغنى)
على حَىّ مالت الغزالة
شمت فى جسمه المَحَنَّه
قالت بصوتها قوالَه
وأَنّت من الفرحه أَنَّه
وآدى حى يرضع حياتُه
من ضرع ظبيه ولبنها
غذّاه فعالُه وصفاتُه
كما أمُّه لم ضَلّ عنها

خلال الحديث والغناء التالى للراوى تعبر الصور المسرحية والتقنية عن تآلف " حى " مع " الغزالة" حتى تصبح العلاقة كأم وابنها وهى تداعبه (**طفلا**) ثم (**صبيا**) ثم (**شابا**)

الحاكى : وعلى هذا الحال يا سامعين لأحداث الموال .. يمر الزمان وتبقى الأيام شهور .. تبقى سنين تجُرّ السنين ..

(**يغنى**) ويدوب صغير البرارى
فى اللى بيكتشفه علمُه
ويصير بيمشى وجارى
وان خاف ينادى على امه
وافق لسانها لسانُه
بلغتها يشكى تضمُّه

(**ريستاتيف**) وكان صاحب السيره حى .. شابب بعقل ناير .. يشوف ويسمع ويطمع فى معرفة الأسباب فى كل ما يجرى حوله من عجيب العجاب ومجريات الأمور والأخطاب

الآن " حى " يرى أمه الغزالة فى إعياء شديد وإشراف على الموت ..

الحاكى : (**يغنى**)
وفْ يوم ياسامع غُنايا
أُمّه الغزالة أتاها
وَهَن اقتراب النهايه
واحتار فى موتها وبَلاها

(**ريستاتيف**) وصار " حى " يفكر فى اللى حاصل لأمه الغزالة واللى ابتلاها .. إيه اللى خلاها جته من غير حركة ولا نبرة صوت ؟!

وعلى ذكرنا للأم .. نعود لأم حى الحزينة دره .. وكان يوم ممات يقظان والد حى .. اللى كان فيه برضه وافاتها .. اسمع ياحاضر وشوف القصه ولفّاتها **يختفى الحاكى .**

موسيقى ثقيلة الوطء مع ضوء وئيد خافت على طقس تكفين يقظان وسط جمع من أهل جزيرة السنط وعلى رأسهم الشيخ " سلامان "

الجمع : (**بأصوات غليظة قابضة على رتم رتيب**)
يا بركه من الشيخ سلامان
حلّى على الميت يقظان (**يكررون بصوت خفيض يستمر تحت غناء سلامان**)

سلامان: بصّوا وشوفوا مآل الحال
آخرة كل الحى زوال
يا راح للجنه يا شاف أهوال
والجنه لخَلىِّ البال
اللى ما جاش على باله سؤال
ولا وَسْوَس أفكاره خيال
وعاش فى الطاعه إيمان عَمْيان

الجميع : يا بركه من الشيخ سلامان
حلِّى على الميّت يقظان

دره تظهر مندفعة نحو جثمان يقظان صارخة وترديد المجموعة مستمر ..

دره : يقظاااااااان ..

تجثوا على جثمان يقظان ويهب سلامان مندهشا لما تفعله ..

دره : قلبى عليك مَزّعُه الهَمّ
يقظان يا ملجأ همومى
لو م الملامَه رح اسلَم
لا أَشُقّ بالنار هدومى

سلامان يقترب منها ذاهلا مما تقول وتفعل، فى ظهور " أسال " الذى يبدو فى رداء مغاير عن أزياء الباقين ، ويتحول النحيب الغنائى لدره إلى لحن يائس قعيد ..

فاتت سنين وانت بتصبّر لوايعى
وتقول لى جاى يوم وتلقى اللى غايب
بعدك يا مين يضمن الطبّ لوجايعى
مين قال لى عيشى ولا يوم تانى عايب

سلامان يجذبها بعنف وهى منهارة (مايم) مع ظهور الحاكى ..

الحاكى : سلامان تَعَجَّب لحالها
والكل شافوا ذهولُه
قال مال مماتُه ومالها
فى سر لازم تقولُه
سألها ..

سلامان : (**لدره**) إيه العبارة
ياك جَنّ عقلك بجنّه
تبكى عليه بالجَهارَه
دا غريب عنك وعنّا

دره : (**بحرقة وغل**)
إنت الغريب اللى بيننا
ضيعت عمرى فى طوعك
خلتينا نرمى ولدنا
يا شيخ مشايخ جُموعك

الحاكى يحدثنا مع ردود أفعال سلامان وهو يستوعب من كلام دره التفاصيل (مايم)

الحاكى : (**ريستاتيف**) وعرف منها اللى كان وهاج هياجه وهَم يخنقها بيده لولا لحقها " أسال" أخو سلامان وأخوها ..

أسال : (**صارخا**) سلامان ..

تتجمد حركة كل الشخوص وتنحسر الإضاءة على " أسال "

الحاكى : (**يغنى**)
وأسال دا يبقى أخو الشيخ
على عكسُه فى كل وصفُه
شابب شبابه وبيشيخ
على فكْر عقله وحَصفُه

(**ريستَاتيف**) يعنى كان أسال يحب التفكير والتدبّر فى كل شىء حواليه .. حتى الديانة وشرايعها وكان سلامان كارهه وكاره مسالكه .. وكان أسال دايم الترحال عن الجزيرة عشان يبعد عن أخوه ولايشاركه .. وكمان كان


جريدة كل المسرحيين



• **المخرج محمد الزينى يستعد لتقديم عرض " أولاد الحب والثورة " عن نص " أولاد الغضب والحب" بعد الاتفاق مع المؤلف كرم النجار لاجراء بعض الاضافات التى تتفق مع الحالة السائدة الآن ، على أن يتم انتاج العرض وتقديمه بفريق كلية فنون جميلة المسرحى بالأسكندرية وبالجهود الذاتية للفريق.**

علَمان بسر أخته ووليدها "حَىّ "
تعود الإضاءة إلى ماكانت عليه / يهرع " أسال " لإنقاذ " دره " من يدى سلامان الذى يعتصر رقبتها وقد التف أتباعه حولهم فى سكون وسلبية ، وأثناء هذا الصراع يأتى الديالوج الغنائى بينهما فى جُمل لحنية سريعة لاهثة وذات رتم فوّار متدفق ..
أسال : حاسب دى روحها حاتطلع
سلامان : ليكى عين تقرّى أمامى
أسال : لو كنت تهدا وَتسمع
سلامان : خاطيه.. وحقّ انتقامى
أسال : ذنبك فى عينها بيلمع
سلامان : بالشرع فعلى وكلامى
تسكن حركة " دره " وتنفلت أصابع " سلامان " لتخر ميتة على الأرض ببطء ويهدأ اللحن والتوزيع المختلط بأنفاس سلامان وأسال الذى يجثو على جثة دره ..
سلامان : كنتش عايزها تبرطع
وتهز شانى ومقامى
يشير سلامان بيده المرتعشة لأعوانه فيسحبون جسد " دره " من بين يدى أسال الباكى
ويضعونها إلى جوار جثمان "يقظان" ، ثم يتقدم سلامان ببطء ليقف على رأسيهما ..
سلامان : غورى مع اللى غواكى
واستنّوا م الرب ويلّه
عرّالى ذنبه بُكاكى
فى جهَنَّم إبقِى نادى لُه
أسال : طفحَت مكايل ضلالك
يابو جهل سايقك بناسك
مابقيتش طايق فعالك
من ساسك أعمى لراسك
يلتف أعوان سلامان حول الجثمانين وهم يرددون كلمات سلامان فى بداية المشهد برتابة ، بينما يعلو الديالوج الغنائى بين سلامان وأسال ..
سلامان : إنت اللى راسك ماليها
أفكار وساوس شيطانى
فى شريعه وأخوك حاميها
حقّك تساند مكانى
أسال مبتعدا نحو العمق ..
أسال : قاتل وظالم وساجن
كل الرعيه فى خوفك
بيلتّوا من غير مَعاجن
وانت بالعهم فى جوفك
خفوت حتى الإظلام .
يطالعنا الحاكى بحديثه وغنائه والذى يتوازى مع صور وحلول مسرحية وتقنية تجسيدا أو تعبيرا مع ما ينطوى عليه حديثه من أفعال ومشاعر وتبدأ بشرود حى فى جسد الغزالة الساكن بلا نبض .
الحاكى : وفى ذلك الحين ياجملة الحاضرين .. كان صاحب السيره " حى " لساه مشغول بسر موت أمه الغزالة .. هذا الجسد ايه اللى طفاه .. إيه اللى أسكته بعد الجرى والرمح بطول وعرض الحياه..
ويا حيرة عقله وقساوة شقاه
(يغنى)
قال حى وفّ نفسه رِيبَه
فى سر أبلَى الغزالَه
أسكتها سكتَه غريبَه
بدّل حالتها بحالَه
لا رِصُدّ مكان البَليَّه
وأشُق عنّه السواتر
يمكن أعالجه بّ إيَدّيا
وأعيد لأمى النواضِر
(ريستاتيف)
وشق ياساده صدر الغزالة وما يحويه ..
حتى وصل للقلب .. شقه ورأى فى جوف القلب تَوّ ما شقّه زى بخار اتبخر وطار ..
احتار بزياده واندار
نشاهد مع حديث الحاكى وغنائه التالى تصويرا مسرحيا أو تقنيا لتطواف " حى " فى الجزيرة وتأملاته فيما حوله من كائنات حيه ومراقبته لتكويناتها وسلوكياتها وردود أفعالها وحواسها وكذلك تكشُفه لمسارات النجوم والأقمار ومجريات المياه وما على الأرض من ملموسات .. الخ
الحاكى : مَشَى حَىّ ورا عقل شاغلُه ..
المخفى جُوّه اللى ظاهر
فى المنتهى باللى قبلُه
أدرك حقيقية الظواهر
قال : كل كاين بحالُه
فى شىّ سايِق مسارُه
حاسب بدايته ومآلُه
أوحالُه دُورُه ومَدارُه
مشاهد تعبيرية وتقنية متقابلة ومتوازية بين الحالين فى الجزيرتين (جزيرة السنط وجزيرة حى) ففى جزيرة السنط تعبر عن ستمرار الجمود الذى تعيشه الجزيرة وما يقوم به سلامان وأعوانه من طقوس متخلفة، وإغراق لأهل الجزيرة فى الخنوع والتسليم وعدم التفكير وتجميد العقول وكسل الأرواح وعلى العكس تكون حال جزيرة حى بن يقظان ومسالك حى فيها ، وتحوى المشاهد تعبيرا عن التشابه والتضاد بين حيوانات جزيرة حى بن يقظان بحريتها وانطلاقها بحيوية ، وبين حيوانات جزيرة السنط (أهل الجزيرة) وكيف يعيشون بالإنقياد فى حياة جاهلة بالتركيز على غرائزيتهم وسلوكياتهم وشهوانية نفوسهم العمياء .

ينتهى المرئى بمجلس لأسال مع عدد ضئيل من عامة أهل الجزيرة يتحدث إليهم ويلقنهم (مايم)
الحاكى : أما فى جزيرة السنط شوف واسمع مآل الحال ..
أسال : **(لحاضريه)**
العقل ليه اقتناعُه
لكن حذارى يذلّك
لو ما رأيت اجتماعُه
على سر جوّاك يدلّك
سلامان يقتحم المكان غاضبا وحوله الأعوان ويبتعد العامة عن " أسال " ويراقبون فى خوف ..
سلامان : يكفيك كلام الخبايل
ووساوس الكفر ديّه
(للعامة)
دا هبيل وشَيّطانُه خايل
بالشرع ماتكون لُّه ديَّه
أسال : مالَك على العقل غالب
تفرض عليه المسالك
تكبس رحابته فّ قوَالب
وتكون لأصحابه مالك
سلامان يتنحى بأسَال جانبا فى عصبية ..
سلامان : إسمع لآخر كلامى
يا أسال ياخويا وشقيقى
أحسن لك اكسب سلامى
تبقاشى عقبه فّ طريقى
أسال : مليان طريقك جَهالَه
والناس بترعى فى وَحّلك
سلامان : الوعى ليهم محالَه
واحّسبها كدا أربَح لك
نقدر نسوقهم بكيفهم
برضا وسماحه وطاعه
ليه تملا بالوعى شوفهم
مالنا ومال البَداعَه
أسال : **(صارخا فى الناس وهم يتزايدون حوله)**
يا ناس أخويا وشرعُه
كذبه كبيره وحاميها
ولا عقل فيكم يراجعُه
ناركم حايفضل حاميها
سلامان مقاطعا بغنائه يتحدث فى الناس ..
سلامان : كافر مُضَلَّل مُضلِّل
فى لسانُه نبرة شيطانُه
أكبر ثواب للّى حايقتل
تعبان بيحدف لسانُه
يَتقدم العامة من أسال كما لو أنهم مبرمجون ، أسال يتراجع بحذر وبطء بمقدار تقدمهم
أسال : لو كان بإيدى أهدّك
يا سجن أهل الجزيره
حارحل وألقى فى بُعدك
دنيا رحيبه وعميِره
أطلُق لعقلى عنانُه
وأفتح حجاب الحقايق
واترُك خيالى وشانُه
فى الفكر ربّان وسايق **ثبات / خفوت**
مع الغناء التالى للراوى ينقلنا المشهد المسرحى والتقنى إلى تطور انشغال "حى " بالبحث عن الذات الكبرى المُحركة لجميع الكائنات من حوله ، وتبدو خلال ذلك ، علاقته الحميمة بالحيوانات والنبات والطبيعة ..
الحاكى : ونعود لحِى اللى راقاه
طُوفُه وشُوفُه وسعيُه
بحثُه أفادُه ورقّاه
وزرع وَمِيضُه فى وعيه
شاف السما فى الليالى
أنوارها ماشيه فّ مَساعى
دوّارَه دايرَه بّتَوَالى
والكل فى خطوطه ساعى
شاف كل شُوفَه وشُوفَه
جذبَه لموجود وواجد
من كل شَىّ بصنوفَه
وأتت لروحه المواجد
موسيقى تشى بالإرتقاء الصوفى تعبر عن حالة الوجد الراقصة التى يذوب فيها " حى "
إنشاد : (بالعربية الفصحى)
يا آخذى فى شُرُودِ الروحِ من جسدى
سَعياً إليكَ ومن مَددٍ إلى مددِ
هذى معانيكَ ياشَغَفى بجَذْوتَها
عند امتزاجِ لهيبِ النَارِ بالبَرَدِ
تُلَقِّنُ القلبَ آلاءَ لروْعَتِها
فَيْضاً من النورِ بعدَ التِّيهِ فى البَدَدِ



• المخرج خالد حسونة يجرى بروفات مسرحية "حلم ليلة صيف" بغرفة هواة قصر ثقافة المنصورة العرض بطولة، أحمد جابر، أحمد العموش، محمد عبد المحسن، هادى خليفة، هند عيد.

ذوَّقتنى الحبَّ .. أرجو أن تحابِبَنى
حبّاً لحب فلا أشقَى بمدٍّ يدى
كيَف البِعَادُ وأنت العزمُ فِى بَدَنى
كيف الدُّنُوُّ وهلِ ارتاح من كبِدى
يا آخذى فى شُرودِ الروحِ من جَسدى

تبطىء أرتام الإنشَاد وكَذلك رقصة "حى" شيئا فشيئا مع تصاعد امتلائه بالنشوة ..

خفوت / إظلام

يطالعنا الحاكى حيث تنتقل اللوحة المسرحية الى مشارف الجزيرة فى قدوم " أسال " اليها ..

الحاكى : وعلى أرضٍ حى بن يقظان
شوفوا القدر ومجاييه
آدى "أسالٍ" اللى هربان
من ظلم خَيُّه ومعاييُه

كما لو أن " أسال " رسى بمركبه على مشارف الجزيرة ونزل عنها متفقدا ما حوله فى سعادة من وجد ضالته ..

الحاكى : (ريستاتيف)
" أسال " أرسى شوقه ومركبه على أرض الجزيرة وقال هنا تكونى عزلتى للتفكير والتأمل

(يغنى)
قال هذه الأرض جَنّه
وعليها رح اعيش لحالى

أسال : لا إنس فيها ولا جنِّه ..
تقطع عليّا اعتزالى

يبتعد أسال متفقدا الجزيرة فى ظهور " حى " على مستوى آخر يأكل من ثمار الشجر ..

الحاكى : وفى ذات الوقت والحين .. كان حى بن يقظان جوال فى أرض الجزيرة ياكل من ثمر الشجر وأوراق النباتات الطيبه .. ولا يأكل من لحم حيوان أو طير .. وهذا للمحبه والرأفه التى صارت بينه وبين كافة حيوانات الجزيرة وطيورها

تتغير الاضاءة أكثر من مرة لتصور توالى الليل والنهار على أرض الجزيرة وأثناء ذلك نرى
" **حى** " و" **أسال** " كل منهما على حدة فى أماكن متباينة ومتباعدة من أرض الجزيرة وفى حالات متغيرة ، ثم .. ..

ترتعش الموسيقى لحظة مواجهة " حى " وأسال لبعضهما وكل منهما يخاف الآخر ويندهش لرؤيته، ويسيطر على كليهما الحذر ..

أحد الحيوانات الضارية والمصاحبة لحى يتقدم لافتراس " أسال " ويمنعه " حى " فيطمئن أسال قليلا ولكن تظل رهبته من هيئة " حى " ومنظره فيحاول الفرار ولكن حى يتبعه وهو يراقبه فى دهشة واضحة ، وتظل حالتهما هذه الى أن تسرى الطمأنينة فى كليهما فيدنوان من بعضهما ..

يطالعنا الحاكى مع تصوير مسرحى تفنى لمرور زمن على مشاهد متنوعة يمارس خلالها " أسال تعليم " حى " الكلام ومنطق البشر .

الحاكى : وصارت ما بينهم إشارات
للود فيها معانى
وأسَال يفسّر عبارات
قوم " حى " ينطُقَها تانى
وتدور مابينهم حوارات
وحكاوى حلوه وأغانى

(ريستاتيف)
ولما أحاط النبيه " حى بن يقظان " بكلام بنى آدم من أهل أسال فى جزيرة السنط صارت ما بنيهم الحكمه والبلاغه والبيان .. (**يغنى**)
وأسال حكا عن جماعته
واسبِاب بُعادُه ورحيلُه
وقال كل فكرى أَضَعتُه
مع شيخ يجادل بحيلُه

الحاكى : (ريستاتيف) ومن جملة ما حكاه أسال لحى ماجرى لأخته " درّه " وما كان من سرّها الذى أخبرته بيه .. ووضِعَها لوليدها الرضيع فى تابوت أجرته فوق ماء اليَمّ وكانَ من " حى " أن اهتَم وأصابه من الهَم غَم زادَ وطَمّ ..
وأبِدا " أسال " يقول له :

أسال : (لحى) قالت لى أختى إنها سمّت رضيعها " حى " إيه رأيك أناديك بإسمه .. إنت مالك إسم تعرفه .. وماليك والدين أسموك .. حى .. يعجبك الندا ؟

حى : (باستغراق) فى القلب شئٌ من إسم "حى" كأنى أنا هوّ .. بما حكيت عنه فأبكيت القلب جوّه

الحاكى : وصار أسال يناديه بإسم "حىٍ" واستطاب الحى إسمه .. وعاد بيهم الكلام فى مَتَمّه إلى حال أهل أسال تحت سيطرة سلامان اللى عاد أسال يقول فيه :

أسال : (لحى) عايز الرعيه بهايم
الرُّوس فوقيها عمايِم
فاضيه ولا عقل جُوّه
دا أخويا من بطن أمى
صارت إليه الولايه
راح من عَمَى قلبه يِعْمِى
كل عقول الرعايا

حى : ياظلمِ اخوك فى رعيتُه
ويا ظلمهم هُمِّ ليهم
باعوا لذاتُه ومشيتُه
أغلى مافيهم وليهم
مَلَك النفوس فى معيتُه
خَلّى واطيهم عاليهم

الحاكى : (ريستاتيف) وحكالُه أسال وأطال .. عن شريعة وديانة جزيرة السنط ..
وانتبه يا ساهى وأحسن السمع

حى : مساكين مساكين أهلك دُولَه
دى شريعه مُريعه ومَخْلُولَه
وأمورها ظاهرها عُقَد وجنوح
عن حق العقل وحق الروح
لازِم تنقذ أهلك وتروح ..
طبّب فى عقولهم واشفى جروح
واجبك تنقذ أُمّه جهولَه
مساكين مساكين أهلك دُولَه

أسال : إياك فاكر صوتى حاينفِد
أبعَد من ودن اللى حايسمع

حى : كرَّر حا يحس اللى بيعنِد
إنك على حق ودا المطمَع
وانا ممكن اروح ويّاك لهناك
أنا عقلى مَلاه فكرك ورؤاك
وأكيد رَح اساعدَ برضه معاك
أنا وانت ننادى النور يطلع

أسال : إنت يا روحى عليك ياحَىّ
لم شفت ف ضَىّ نَباهتك زى
فى عروقك نبض العقل الحى
والشوق جُوّاك بَرّاك يلمع

يعتزم " حى " و" أسال " الذهاب الى جزيرة السنط ويسيران نحو ظلام العمق حتى يبتلعهما .

مع الغناء التالى للراوى تصوير مسرحى وتقنى لرحلة " حى " و "أسال " على ظهر المركب فى عرض اليم ..

الحاكى : وفّ عرض يَمّ الحكاوى
اسمع وشوفهم يا غاوى
آدى " حى " و " أسال " وشوقهم
رايحين لأرض البلاوى
والنيَّه خالصَه وشريفَه
يملُوا سكوتها غناوى

خفوت /

إظلام

موسيقى ذات وقع قابض وتصويت بشرى جماعى يسبق بزوغ الضوء وئيدا علىٍ جمع من أهل جزيرة السنط فى طقس شعائرى تعبدّى غريب وغير مفهوم ، إلا أنه يشى بالجهل والانحطاط الفكرى والتخلف وسلامان على رأس هذا التجمع .

الحاكى : (ريستاتيف فيما يستمر الطقس وتصويته كخلفية خفيضة ..)
ومرت على " حى و أسال " فى جزيرة السنط أيام ..
ما ملُّوا ولا كَلُّوا من الارشاد
والتعليم بأيسر القول وألطف الكلام

(يغنى وشعائر الطقس مستمرة فى الخلفية تعلو فى لحيظات سكوته ..)
سلامان أحسّ الخطر جاه
من أخوه و" حى " اللى جابُه
بكلام أخافُه علىِ الجاه
والمُلك واللى أصابُه
وأمِلَى على الناس تمانِع
تسمع لشىء غير خطابُه

ينهض سلامان وتسكن حركة الطقس ويصمت الجميع

سلامان : يا خلق ربُّه اللى سامع
خَلَقُه لطاعة الأوامر
كُفُّوا العيون والمسامع
يفضل رضا الرب عامر

(يكرر : كفوا العيون .... إلخ)

يظهر " حى وأسال " ويلتفت إليهما الجميع ، وسلامان فى تكراره للمقطع السابق حتى أثناء حديث " حى " الغنائى التالى متحدثا إلى الناس بميلودى لحنى يجب أن يكون مختلفا تماما وكذلك ما فيه من توزيع موسيقى ..

حى : يا نفوس بتدوس على روحها .. ياناس
قرّبوا جرّبوا دوقوا الإحساس
بسمُوّ الروح فوق الملموس
نور المحسوس فيه ليكو خلاص

يعلو غناء سلامان المتكرر ثم ينخفض بغناء " حى "

حى : الكون معلومكم عنُّه قليل
لو فى لأرواحكم رغبه وميل
للبحثِ ورا الأسرار للنور
حاتخفُّوا .. تشفُّوا .. تشوفوا دليل

يعيدَ " حى " غَناءه ونداءه على الناس ويردد أسال خلفه بينما يبدأ الناس فى الإنصراف عنهما بغير انتظام ويتبدل غناء " سلامان " بضحكات استهزاء وتشفّى حتى ينصرف جميع الحضور ويبقى حى وأسال فى مواجهة سلامان ..

سلامان : هاتوا كلامكم وهاتوا
مهاتيَّه من غير فوايد
ناسى استماتوا وماتوا
عايشين لأمرى اللى سايد

ينصرف سلامان بضحكاته ويخيم اليأس على حى وأسال ..

الحاكى : وأصاب اليأس الحى " حى " وأسال اللى مال على صاحبه وقال ..

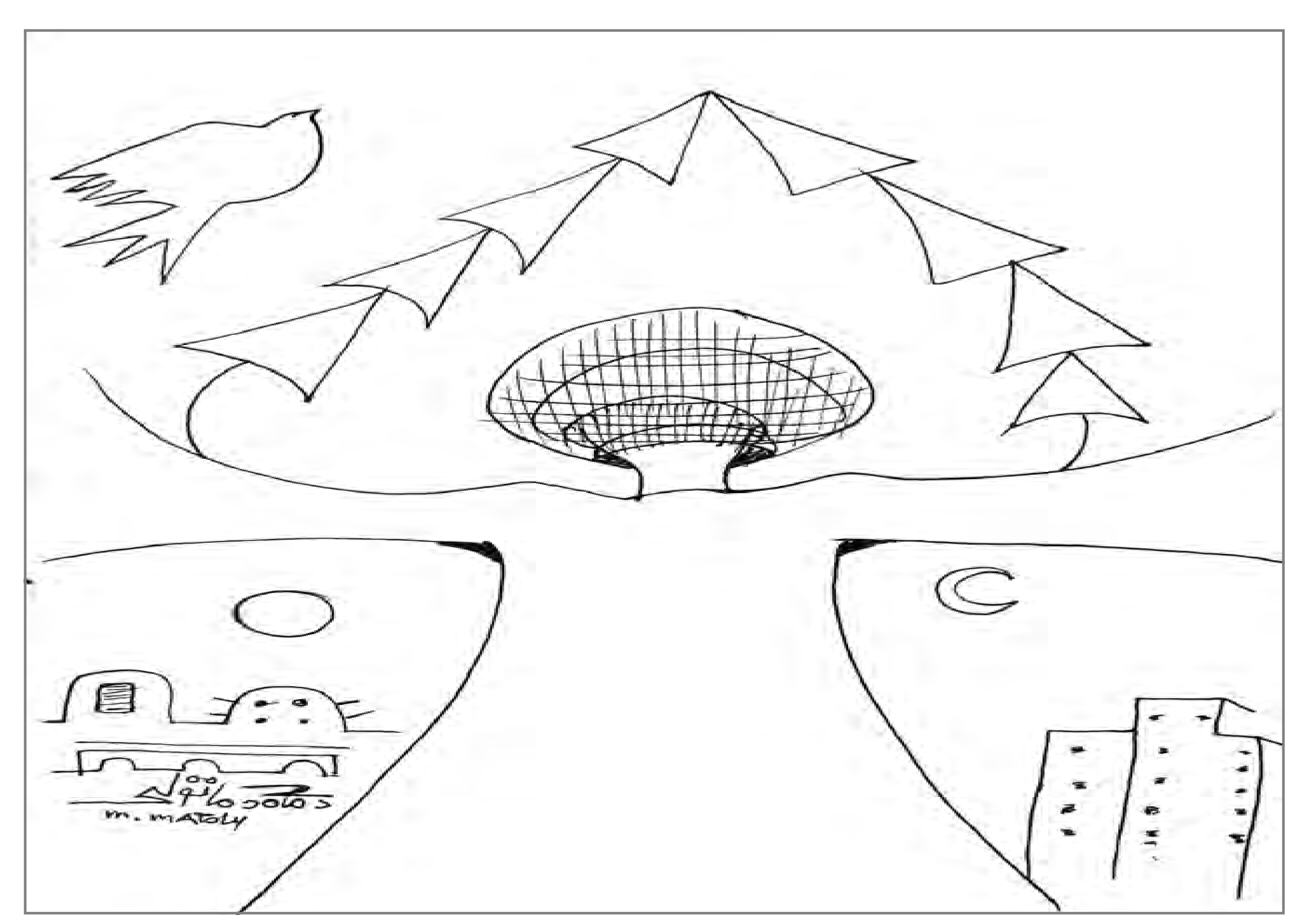
أسال : ياحى فُضّ المحازِن
سلامان قطعها بكلامُه

حى : هىَّ طبيعة المَوازِن
من غفلة الناس مقامُه
يا أسال ياخلّى تعالى
نرحل عن اللَى يجافى
ونعيدها تانى القوالَه
فى أراضى غيرها ونوافى
شوق اللى رايد وصالَه
يكمَل بسر المَخافى

يسيران نحو عمق ويتوهج مع انحسار الضوء فى المقدمة على الحاكى يغنى لحنا متدفقا للختام

الحاكى : على قولة الحىّ " حىّ "
الضَى ما يبقى ضَىّ
إلا فى عيونٍ بصيره
ولا كل السَّمْعِ يسمع
نَدْهات من ذاتُه تطلع
وتنوّر له المسيره

إنارة . ختام الدراما الغنائية (سيرة حى بن يقظان)





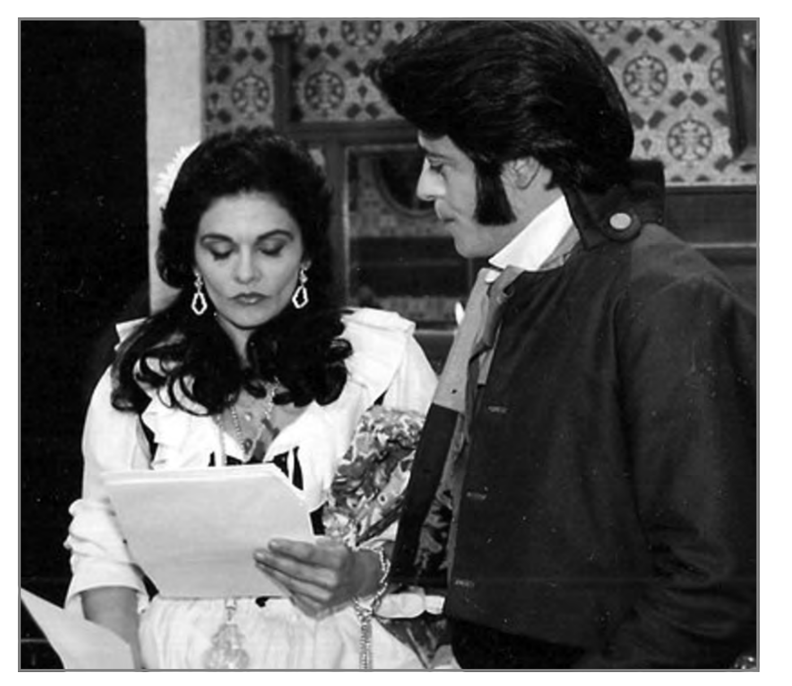
أبناء ماريا يحتفلون بكوانتس بجهودهم الذاتية

كان دائما مصدر السعادة لكل من حوله .. وحاول طيلة مشواره مساعدة الجميع .. ولم يتأخر عن من يستنجد به قط .. ولهذا ورغم الصعوبات المادية الطاحنة التى تمر بها بلاده .. أصر بشدة أبناء المسرح الذى شهد أمجاده على الاحتفال به .. وعلى أن يكون عيد ميلاده الستين مهرجانًا لهم جميعا .. ولم يبحثوا عن من يساعدهم لتمويل هذه الاحتفالية ولكنهم تعاونوا فيما بينهم من أجل ذلك ...

ولد الممثل والمغنى المسرحى " كارلوس كوانتس " فى فارو غرب البرتغال لأبوين لديهم من نفحات الفن الكثير .. فأبوه فنان تشكيلى صاحب رؤية ثقافية وحسه وتذوقه للفن شديد .. ووالدته موسيقية تعزف على عدة آلات من بينها الجيتار .. ولهذا لم يكن غريبا بعد أن حباه الخالق بصوت عذب إضافة إلى موهبة تمثيلية وحضور كبير أن يكون ممثلا ومغنيا بارعا ...

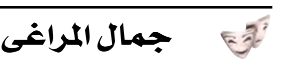
رحلة طويلة بدأها كارلوس عام 1975 ما بين مغن وممثل .. وإن جمع بينهما كثيرا .. وسطر تاريخا مسرحيا .. ومسيرة مميزة بمشاركته فيما يزيد على خمسين عرضًا مسرحيًا مختلفة الأطر ولعدد كبير من الكتاب ذوى جنسيات شتى .. وشهد مسرح " ماريا " التابع للمسرح الوطنى البرتغالى أهم العروض التى شارك فيها .. وما حققه من نجاحات ...

تجمع أبناء مسرح ماريا من مختلف الأجيال والعاملين فى



كل عناصر المجال .. فى بهو المسرح فى يوم العطلة .. واتفقوا جميعا بعد حوار دام لعدة ساعات تجسدت خلالها ذكرياتهم مع نجمهم المحبوب " كوانتس " وتذكروا بعضا من العروض التى شارك فيها بتميز منها " بسم الله "، " آنا "، " إيميليا "، " سيدتى الجميلة "، " صوت الموسيقى "، " قصة الحى الغربى " وغيرها .. بعدها قرروا ألا يعبر عيد ميلاده الستين دون أن يحتفلوا به بشكل لائق يناسب مكانته ...

وخططوا لذلك مبكرا عندما اتفقوا مع إدارة المسرح على تحويل عرض " القفص المجنون " الذى يقدمه المسرح للسنة الثالثة من نسخته الدرامية إلى الموسيقية .. ثم دعوا كارلوس للمشاركة فيه بالتمثيل والغناء .. وفاجأوه بالاحتفال بعيد ميلاده فى نهاية أحدى الليالى فى قاعة زينت خصيصا لذلك .. وقد أعدوا كعكة خاصة بهذه المناسبة .. قبلها ذكروا الجمهور بأن هذه الليلة مميزة لأنها تواكب عيد ميلاد نجمهم المحبوب .. ثم أهدوه باقة ورد .. ولم يتمالك الكثير من الشباب نفسه خلال هذه اللحظة .. فسقطت بعض الدموع من العيون لتكتمل الصورة التى ربما تعجز الدراما أن تجود بمثلها.



انتبهوا أيها السادة

رموز الفساد فى المسرح لم تسقط بعد

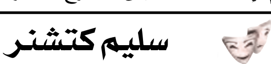
الملاحظة التى لفتت نظرى - حتى قبل ثورة 25 يناير - أن الصحافة فى السنوات الأخيرة استطاعت رفع سقف حرياتها بدرجة كبيرة غير مسبوقة. بينما المسرح تراجع إلى الحد الذى هجره الجمهور وأصبح صناع العرض هم فقط الذين يرونه. لماذا؟

الأسباب كثيرة فربما لم تكن لدى كتابه الجرأة الكافية لتحمل نصوصهم هذا الحراك وانصرفوا عن الموضوعات التى تطرح مضامين تهم الجمهور وقضاياه الملحة وقد كانت كثيرة. وربما أحجم المخرجون عن السعى إلى هذه النصوص ولهاثهم خلف الشكل وإيثار تقديم نصوص لا تحمل أى مضامين إذ ما يهمهم فى المقام الأول الشكل نتيجة لعروض المسرح التجريبى وتقليدا لها.

وربما.. بل المؤكد أن السبب الرئيسى لهذا التراجع والخفوت هو المسئولون عن إدارة المسارح - وأقصد هنا مسارح البيت الفنى للمسرح - مراعاة لتعليمات أمن الدولة المزعوم والذى سقط الآن تماما.

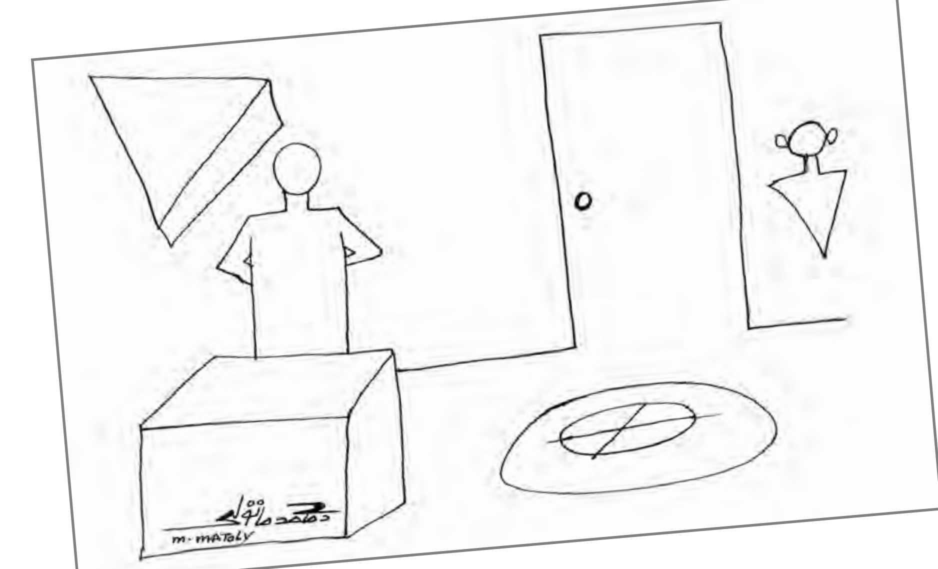


فهذا الجهاز المشئوم هو الذى وافق على تعيينهم بل والمؤكد أنه عضد ترشيح بعضهم فأخذوا يرفضون بغباء لا نظير له النصوص المصرية الجادة التى تحمل قضاياهم المصريين واستبدلوها بنصوص عالمية فإذا كانت تناقش قضايا فهى قضايا تخص مجتمعاتها ولا تخص مجتمعنا (كعرض أحدب نوتردام على سبيل المثال لا الحصر) أو استبدلوها بعروض تهتم بالشكل كما سبق وأوضحت - وكان من الممكن أن نستفيد من هذا التيار فلست ضد التجديد والتجريب فى الشكل والاهتمام به - أو اختيارهم لنصوص مصرية لا تسبب لهم قلقا عند تقديمها كالسيكودراما وكمسرح العبث على سبيل المثال. نصبّوا من أنفسهم رقباء أشد ضراوة من رقباء جهاز الرقابة على المصنفات الفنية. فقد أخذوا على عاتقهم قطع الطريق على هذه النصوص بحيث لا تصل إلى الرقابة أصلا. وقد شهدت الساحة مناوشات بسبب سلوكهم هذا أشهرها دار حول نص الكاتب أبو العلا السلامونى "الحادثة التى جرت" فضلا عن رفضهم لنصوص آخرين أصابهم الإحباط فلم يثيروا قضاياهم على صفحات الجرائد بعد أن خاطبوا الوزير السابق فحول شكاواهم إلى الأشخاص المشكو فى حقهم أنفسهم (كحالة رأفت الدويرى وحالة كاتب هذه السطور على سبيل المثال). لقد قال الجمهور كلمته فى فسادهم هذا قبل ثورة 25 يناير وامتنع عن تعاطى عروضهم فاقدة الصلاحية. فالعلاقة متبادلة ابتعدوا عن موضوعات تهم جمهورهم فابتعد عنهم. ابتعدوا عن موضوعات تهم الجمهور طوال ثلاثين عاما ونيف. ثلاثون عاما من الهدم المتعمد الذى يراه غير المتعمق مجرد عشوائية فى الأداء غير متعمدة فلا خطة هناك ولا منهج والحقيقة أنهم يعملون وفق خطة ومنهج مدروسين مع سبق الإصرار والترصد هما خطة الهدم ومنهج التسطيح. اعذورنى للإيجاز فالتفاصيل ليست خافية على أحد. والآن وبعد ثورة 25 يناير وسقوط أمن الدولة المروع ما مصير أذنابه المتحكمين فى الشأن المسرحى بداية من سيادة الجنرال الدكتور ونهاية بأصغر مخبر فى أروقة المسرح ألم يحن الأوان للتخلص منهم لإعادة الحياة إلى المسرح المصرى؟





• يقيم توجيه التربية المسرحية بحلوان الدورة الثالثة لمهرجان الكاتب المسرحى المصرى – دورة الكاتب يسرى الجندى - فى الأسبوع الأخير من أبريل.الكاتب أشرف أبوجليل قال إن المهرجان يقدم أربع مسرحيات من أعمال الكاتب الكبير يسرى الجندى وأوبريتا عن أعماله وحياته كما يقدم أوبريتا عن ثورة 25 يناير .



مسرح بيلاروسيا الحر ..

حينما يثور الفن والسياسة ثورة واحدة

حينما تتحد قيم الفن الخيالية مع مبادىء الإنسان الحياتية حينما يتنفس الإنسان الفنان الحرية فى حياته كما يتنفسها الفنان الإنسان فى خياله حينما لا يكون هناك انفصال بين الثورة السياسية ضد الظلم والاستبداد عن الثورة الفنية ضد الرقابة والنمطية والتيمات المفروضة حينما يحدث كل ذلك فأنت أمام مسرح حر يرفض القيود والأرساف وترفضه الديكتاتوريات ونظمها وأنظمتها حينها لا تدرى إن كان المسرح يحمل زهرة الفن الغضة الطرية أم سيفا صارما بتارا مدافعا عن الحرية إذا حدث كل ذلك فأنت أمام تجربة مسرحية فى أوج ازدهارها ونضجها وهذا بالضبط ما فعله المسرح البيلاروسى الحر . فى أطراف مدينة مينسك وفى شقة صغيرة نرى كوليادا مخرجة فى أواخر الثلاثينيات من عمرها تقيم عرضا مسرحيا وبإحساس غريب ومعقد تمتزج فيه المخاطرة بالإعجاب والسلبية كمشاهد يراقب الأحداث المسرحية بالإيجابية كمواطن يتحدى تسلط الحكومة ويشاهد عرضا ممنوعا بشكل سرى ... فى هذه المدينة التى تضم كثيرا من منتقدى النظام الحاكم أسس المسرح البيلاروسى الحر فرقة حرة ومسرحا حرا بلا أوراق ولا مستندات بلامبان ولا منشآت شرعيته الناس والجمهور وأماكن عرضه الأرياف والغابات والشقق الصغيرة وكانت الأماكن التى تعرض فيه تعرض للخطر يعتقل صاحب المنزل وأى ممثل أو مخرج أو كاتب ينضم إلى هذه الفرقة أو يشارك يفصل من وظيفته فى مسارح الدولة الرسمية والشرعية وكل المسارح هى مسارح الدولة رسمية وشرعية .... تحت عنوان " المسرح البلاروسى الحر يعود إلى نيويورك " ذكرت جريدة النيويورك تايم الأمريكية أنه بما لهذه الفرقة من مواقف سياسية لم يتضح بعد متى يعودوا إلى بلادهم وأضافت الصحيفة أنهم بعد إقامتهم لمدة خمسة أسابيع فى لاماما سيعودون الشهر المقبل إلى نيويورك فى المسرح العام وفى بادرة تضامن مع هذا المسرح سيهيئون لهم " إقامة فنية " فى 13 أبريل للفرقة التى هربت من بيلوروسيا فى ديسمبر نتيجة لقمع السلطات الحاكمة هناك برئاسة أليكساندر ج لوكاشيكوو سيقومون بعرض مسرحيات لهم ابتداء بليلة الافتتاح عرض " اكتشف الحب " وهى تأمل فى علاقة الزواج بالقمع السياسى وسيكملون برنامجهم بعرض " أن تكون هارولد بنتر " و " منطقة الصمت " وهذين العرضين قد تم عرضهما من قبل فى المسرح الحر فى مهرجان الرادار فى يناير الماضى .... بدأت فرقة المسرح الحر المستقلة فى بيلوروسيا فى مارس 2005 وأثناء الفترة الثانية 2001 – 2006 أثناء حكم الرئيس البيلاروسى أليكساندر لوكاشينكو ، وظهر كحركة فنية رافضة الرقابة والقمع الحكوميين ... ولقد أسس المسابقة الدولية للمسرح المعاصر الكاتب نيقولاى كاليزين وزوجته والمخرجة المسرحية ناتاليا كوليادا ونشطاء حقوق الإنسان وفى مايو 2005 انضم الفريق إلى المخرج المسرحى فلاديميير سكيريان الذى أنتج أغلبية عروض المسرح الحر والفريق الذى يعمل حاليا فى المسرح الحر مكون من عشرة ممثلين محترفين وكاتب مسرحى وأربع مدراء ومساعدين تقنيين ... وتحت نير النظام السياسى الحالى لا يوجد للمسرح أى مبنى أو منشأة وغير مسجل رسميا وعادة ما تقام البروفات فى سرية تامة فى شقق صغيرة متعرضين لخطر المضايقات والاضطهاد والذى –فى نظر أعضاء الفرقة – يجب أن يتغير وفى حالات عديدة وفى ظروف مختلفة يعرضون فى الكافتيريات وفى الأرياف والغابات وتعرضوا للمضايقات من قبل السلطة أكثر من مرة ولقد فصلت السلطة كل من شاركوهم أو ساعدوهم فى أى عرض لهم من وظائفهم فى مسرح الدولة ... يقول كيلزين أحد أعضاء الفرقة والحائز على العديد من الجوائز والذى أصبح مشهورا بعد مسرحيته الفريدة " أنا هنا " يقول " كل المسارح فى بيلاروسيا مملوكة للدولة، المخرجون والمبدعون منهم معينون من قبل وزارة الثقافة والعروض تتعرض للرقابة وبرامجها قديمة ومتعفنة نحن نريد عرض مسرح بديل ومعاصر يناقش المشاكل الاجتماعية مع درجة من الحرية تتاح للمبدع " ووفقا لما جاء فى موقعهم الرسمى فإن الهدف الأساسى لعروضهم هو " اختراق الأفكار الشائعة للشعب البيلاروسى التى فرضها عليهم النظام الأيديولوجى التابع للديكتاتور البيلاروسى " ... ويستلهم أعضاء المسرح البيلاروسى الحر رؤاهم من فاكلاف هافيل وثورة 1989 المخملية فى تشيكوسلافاكيا السابقة ودول غرب أوروبا حيث لعبت الحركات الاحتجاجية والمسرح البولندى فى الستينيات والسبعينيات من القرن السابق دورا مناهضا لتلك الديكتاتوريات وتشكل مقاومتهم الفنية جزءا من أختها الموجودة فى الوضع الراهن فى بيلاروسيا . نظر الجارديان ...



المصادر
الجارديان
الديلى تيليغراف
النيويورك تايم
ويكيبيديا

ترجمة : أحمد شهاب الدين

روجر علام زعيم الثورة ..

لم ينتبه الكثيرون إلى صمته وغضبه المكتوم .. ولم يكن أحد يظن أن خروجه عن صمته صادم لهذه الدرجة .. ففى نهاية أحد ليالى عرضه الأخير .. خرج عن صفوف نجومه الذين يحيون الجماهير .. وطالبهم بالصمت للحظة .. ثم أشار إليهم وأكد لهم أنهم جمهوره الحقيقى الذى لا يحظى به إلا مرة أو مرتين فى الموسم .. ثم طالبهم بمقاطعة كل المسارح فى البلاد حتى إشعار آخر ...

رجل الصمت " روجر علام " ممثل إنجليزى شهير .. مسيرته كبيرة فى المسرح الإنجليزى .. توج ذلك بفوزه بجائزة أوليفر الكبرى مرتين من أربعة ترشيحات .. واكتسب ثقة جمهور المملكة بعد مشاركته المميزة فى النسخة الإنجليزية من رائعة فيكتور هوجو " البؤساء " .. يواصل بعدها غزواته المسرحية التى اكتسب معها شعبية كبيرة ...

بدأ روجر ذو الأصول العربية مسيرته مع المسارح بداية من " الملكى شكسبير " فى عام 1983 ثم " الملكى " وبعده " أولد فيك " وحتى " الغربى " ومن أهم مشاركاته " ذبول " عام " 1989 قلب القارب " عام " 1998 الغرباء " عام " 2003 رياح عاتية " عام " 2005 الملكة " عام " 2006 السباق السريع " عام 2008 و" مارجريت " عام 2009.

منذ عامين أجرت محطة البى بى سى مقابلة هامة مع روجر .. وبدا أنه لم يكن سعيدا .. رغم ابتسامته التى رسمها على وجهه طيلة اللقاء .. وطرح عليه المحاور سؤالا لم يكن هاما وقتها .. مفاده أن روجر يميل إلى الصمت كثيرا فى الفترة الأخيرة .. بعده توقف عن الكلام تماما وانتهت المقابلة ...

وأخيرا .. انتهى الصمت وثار روجر مع جمهوره فى نهاية إحدى ليالى عرضه الأخير " بعد الحياة " .. وطالب الجمهور بمقاطعة المسارح حتى تنصاع وتخفض من أسعار تذاكرها المبالغ فيها .. والتى لا تعبر إلا عن طمع وجشع القائمين عليها .. وهو ما أثار ضجة كبيرة .. فأسرعت القنوات التليفزيونية تحاول محاورته .. أو على الأقل الحصول على تفسير منه لما قام به ...

ولكنه اختار مجلة الخشبة الشهيرة .. وخصها بتصريحاته التى جاء فيها :

" رغم إدراكى أن تكلفة المسرح كبيرة .. فإننى مدرك أيضا أن المسارح بأسعار تذاكرها تلك تستغل الجمهور وتجعله طبقيًا للقادرين فقط " .. واستطرد " أتذكر عندما كنت صغيرا وذهبت لمشاهدة المسرح لأول مرة بالأولد فيك العريق .. ورأيت اللورد أوليفر العظيم لأول مرة وتأثرت به وخلق منى محبا للمسرح والتمثيل .. حيث اقتطعت جزءا من مصروفى من أجل ذلك .. بينما إذا ما نظرنا إلى المسرح الوطنى ولن أقول الأولد فيك لوجدنا أن ثمن التذكرة الواحدة يتعدى خمسة أضعاف ما يمكن أن يناله أطفالنا وشبابنا كمصروف شهرى لهم ..

طالب الجمهور الإنجليزى بمقاطعة المسارح حتى تخفض أسعار تذاكرها



جمال المراغى





• مصمم الديكور وائل عبد الله قرر الترشح لعضوية مجلس إدارة نقابة المهن التمثيلية والمقرر إقامتها خلال شهرين ويجرى حالياً الاجتماع بأعضاء شعبة الديكور بالنقابة.

حديقة كليبورن .. وزبيب تحت الشمس

هانسبرى ترد على نوريس بعد رحيلها بنصف قرن

لجأ بورس إلى مقابلة الحُجة بالحُجة .. وإلى استبدال أشخاص بآخرين وأماكن بأخرى .. على طريقة ماذا تفعل إذا كنت مكانى .. ولم يخف أنه فى نصه الجديد يرد على ما ساقته لوراين فى نصها الذى كتبته منذ أكثر من خمسين عاما .. ولكنه لم ينتبه إلى أن محاولة تغيير أو تزييف الواقع التاريخى ربما يزيد الأمر تعقيدا .. فعندما تُشعر من عاش الظلم والمرارة بأنه واهم .. وأن الحياة بريئة وجميلة .. وأن المشكلة الحقيقية تكمن فيه فأنت تثيره إلى حد أن يصبح منفردا قنبلة تنتظر الانفجار .

لم يتوقع الكاتب الأمريكى " بورس نوريس " أن يثير الكثير من الجدل والشد والجذب عندما قرأ مسرحية " زبيب تحت الشمس " للكاتبة السوداء " لوراين هانسبرى " .. وبعدها قرر أن يكتب مسرحية جديدة يرد فيها على ما جاء فى نص هانسبرى .. وكانت غايته خلق أرضية لعالم جديد يتخلص فيها من رواسب الماضى .. وهو لا يدرك أن الظواهر نفسها التى ظن أنها انتهت لا تزال كامنة فى بعض النفوس المريضة .

" لوراين هانسبرى " حياة قصيرة وإنجاز مميز فى ظروف صعبة لامرأة سوداء ولدت فى الولايات المتحدة الأمريكية وعاشت بها فى الفترة ما بين عامى 1930 إلى 1965 وهى كاتبة مسرحية موهوبة .. وتموج كتاباتها السياسية فى أعماق سحيقة لم يصل إليها أقرانها .. ومن أهم ما كتبت " زبيب تحت الشمس " عن ذكريات من طفولتها .

حاربت هذه الفتاة السوداء النحيفة من أجل استكمال تعليمها الجامعى فى جامعة " ويسكونسين " بماديسون .. وسجلات المسرح الأمريكى تؤكد أنها كانت أصغر كاتبة مسرحية عرفتها الولايات المتحدة الأمريكية .. وأنها خامس امرأة تنال جائزة رابطة نقاد نيويورك .. ومن أهم مسرحياتها " المجموعة الأخيرة "، " لتكن صغيرا " و" الشراب الأسود " .. وتوفيت لوراين قبل أن تكمل عامها الخامس والثلاثين بعد معاناة مع مرض السرطان .

ولعلنا نذهب سريعا ونتوقف برهة أو أكثر عند ناصية " زبيب تحت الشمس " وهى المسرحية التى كتبتها خصيصا لبرودواى فى عام 1959 وعنوانها مقتبس من شعر لأحد أبناء منطقة هارلم .. والتى يعتزون بها كثيرا .. ومنطقة هارلم تعد أشهر منطقة خاصة بالسود بالولايات المتحدة الأمريكية .. وجاءت فى قصيدة معروفة بعنوان " حلم مؤجل " للكاتب " لانجستون هيوز " .. وهى مبنية على تجارب عائلة كانت تقيم بمنطقة تقسيم حدائق واشنطن بحى وودلو بشيكاغو .. وعلاقتهم بجيرانهم البيض .. وهذا التقسيم واحد من المناطق التى شهدت مبكرا التجاور بين السود والبيض وما كان بينهم من تجاذب وتنافر .

" زبيب تحت الشمس " تعد أول مسرحية تكتبها امرأة سوداء ليتم إنتاجها وتقديمها فى برودواى .. وكذلك أول مسرحية يخرجها أسود فى برودواى وهو " لويد ريتشاردز " .. وكانت مغامرة بل وأقرب لمخاطرة كبيرة .. فلم تتوقع هانسبرى والمنتج " فيليب روز " أن تحقق المسرحية هذا النجاح الكبير .. وأن تترك هذا التأثير الإنسانى الأكبر .. وأن تثير عاطفة الجميع بمختلف ألوانهم كخطوة فى سبيل خلق عالم جديد يترابط فيه الجميع غير عابئين بهراء الألوان والأعراق ...

وفيها ترسم لوراين بورتريا لحياة أسرة أمريكية من أصول أفريقية تعيش فى الجانب الجنوبى من شيكاغو مع استعادة بعض الذكريات الخاصة بالفترة ما بين الحرب العالمية الأولى وخمسينات القرن الماضى .. وتدور المسرحية حول الأحلام التى تراود عائلة سوداء عندما يحصلون على عشرة آلاف دولار نتيجة بوليصة التأمين الخاصة بكبير العائلة المتوفى .. فالأم الكبيرة والتى تعد حكيمة الأسرة تبغى شراء منزل لتحقق حلمها وحلم زوجها الراحل ...





العنصرية داء بلا دواء .. وصراع الحضارات جزء منها وليس العكس







● استضاف مسرح العرائس يوم الجمعة الماضى عددا من أبناء دور الأيتام، الذين شاهدوا عرض «ثورة العرائس» تم تقديم العرض أكثر من مرة لاستيعاب العدد الموجود من الأطفال.
«ثورة العرائس» تأليف وأشعار سمير عبد الباقى، إخراج هانى البنا.



وعلى الجانب الآخر فإن الابن " والتر لى " يفكر فى استثمار الأموال فى تجارة الخمور مع أصدقائه وهو يؤمن أن هذا الاستثمار سيحل مشاكل أسرته المادية للأبد .. وتتفق زوجته روث مع الأم .. ولكنها تأمل أن تنجح وزوجها فى توفير حيز وفرصة لحياة أفضل لابنهما " ترافيز " .. وأخيرا " بيبنيثا " الأخت الصغرى لوالتر والتى تحلم بتأسيس مدرسة طبية .. ولكنها تتمنى ألا يندمج أفراد عائلتها فى مجتمع وعالم الأبيض..وترى أنه يجب عليهم أن يحاولوا البحث عن هويتهم الحقيقية بالعودة إلى أصولهم الأفريقية ...

تتبخر الأحلام تباعا .. فتكتشف روث أنها حامل .. ولكنها تخشى أن يزيد هذا الطفل المنتظر من أعبائهم المادية فى الوقت الذى لم يستطع والتر أن يبوح لها بما يدور فى خلده .. ورغبته فى أن تجهض نفسها .. فى الوقت الذى تقوم فيه الأم بدفع مقدم لشراء منزل فى حى راقى وهو حى " حديقة كليبورن " ليسكنوا بجوار عائلة بيضاء .. وهو الأمر الذى لم يرض البيض من سكان هذا الحى ...

فيجتمع سكان الحى ويذهبون إلى الأم وابنها للتفاوض معهم وعقد صفقة كى يبقون فى المكان الذى يسكنون فيه ولا ينتقلون إلى حيهم .. ويعبرون لهم صراحة أن وجودهم فى هذا الحى غير مرغوب فيه .. وهو الأمر الذى رفضته الأم وعائلتها تماما .. ولكنهم لم يعرفوا ما ينتظرهم .. فقد خسر والتر باقى الأموال التى استثمرها مع أصدقائه .. وقد استولى عليها أحدهم وهرب .. وتركه وعائلته يواجهون مصيرهم ...

من ناحية أخرى ترفض بينيثا العريس الأمريكى الذى تقدم لخطبتها .. وخاصة أنها لا تشاركه طموحه فى التسابق والصراع المادى .. ووجدته متوحشا لا فرق بينه وبين غيره من أبناء الجيل الجديد فى الولايات المتحدة والذى مقتته بشدة .. ثم تشرع فى علاقة خاصة تختتمها بالزواج من " أساجاى " النيجيرى القادم للبقاء فى الولايات المتحدة لفترة من أجل الحصول على درجة الدكتوراه...

ولعل بينيثا هى الوحيدة التى آلت أمورها لما ترغب ولتحقق حلمها بالعودة إلى أفريقيا والبحث عن هويتها الحقيقية .. بل وأقنعت أيضا بقية العائلة بالخروج معها والعودة إلى أرض الأجداد .. ورغم المخاطرة والمستقبل غير المضمون .. ولكن بدا على وجوههم شىء من الراحة النفسية لوجود أمل فى حياة أفضل وإيمان بالنجاح إذا تماسكوا واتحدوا فى سبيل أحلام وأهداف مشتركة ...

أعيد تقديم هذه المسرحية عدة مرات .. داخل وخارج الولايات المتحدة الأمريكية .. ومن أهم عروضها الخارجية الحديثة عرض المسرح الملكى بلندن عام 2004والذى أخرجه " ديفيد ميشيل " .. أما آخر عروضها الداخلية المميزة فكانت فى عام 2008والذى قاده " كين كوبيت " وذلك على خشبة المسرح الدائرى بنيويورك ...

سيطر على بورس نوريس كثير مما طرحته هانسبرى فى نصها ورغم قناعته بما تناولته فقد كان على قناعة أيضا بأن هذا الواقع انتهى .. وأن الصورة تحتاج إلى تجديد وتحديث .. وإلى أطر مختلفة .. وأفكار تناسب العصر الجديد بتقلباته .. بنبذ ما يفرقنا .. ومن خلال هذا الفكر كتب بورس نصا يعد الأحدث فى الولايات المتحدة الأمريكية ردا على " زبيب تحت الشمس " وجعل عنوانه " حديقة كليبورن " .. نسبة للحى الذى ستدور فيه الأحداث وهو ذاته الذى حاولت الأسرة الأمريكية السوداء الانتقال إليه فى المسرحية الأولى ...

و" بورس نوريس " كاتب وممثل أمريكى مجتهد .. درس المسرح وتخرج فى جامعة نورثويسترن عام .. 1982ومن أهم مشاركاته ممثلا " الابنة الأمريكية " و" الطيور الزرقاء " .. وكتب " التوأم الملتصق " و" القلب القرمزى " .. وحديقة كليبورن تعد واحدة من أهم ما كتب .. كما يعد نوريس واحدا ممن تعقد عليهم برودواى آمالا عريضة فى المستقبل القريب ...

وأحداث حديقة كليبورن خيالية عن الفترة قبل وبعد أحداث مسرحية زبيب تحت الشمس .. وإن ذيلها نوريس بأنها مقتبسة من أحداث حقيقية .. وفيها يحاول أن يتجاوز بالأبيض والأسود المناطق القاتمة والمظلمة فى علاقتيهما .. والمرور إلى منطقة مضيئة .. ويحاول أن يجعل كلا منهما يضع نفسه محل الآخر .. وبدأت هذه المسرحية بمسرح " الآفاق الجديدة " بنيويورك .. ثم انتقل العرض إلى الملكى بلندن .. وذلك تحت قيادة المخرج " دومينيك كوك " .. وجاء فى مقدمتها " أنها لمسة عصرية لقضايا العرق والمواطنة وتطلع لحياة أفضل " ...

ويؤكد فيها أن الخطأ من الجانبين .. وذلك نتيجة سوء فهم ليس أكثر .. عندما يزول يمكن للطرفين أن يتعايشا كشعب واحد تحت العلم الأمريكى .. وأن العائلة السوداء ستنجح أن تكون أمريكية حقيقية فى حى حديقة كليبورن .. وهو أمر مضمون بخلاف العودة إلى أفريقيا ومخاطرها ...

وبقدر نجاح هذا العرض جماهيريا .. فقد أثار جدلا واسعا فى الأوساط النقدية .. فمن ناحية كتب " رايس ستوبر " :

" يمكن أن نقول أنه تجميل للواقع أو محاولة مقبولة ومنطقية لتزييف التاريخ .. كما أنه يضع تحليلا وتفسيرا منصفا .. فإذا سلمنا بأن السود عانوا لسنوات طويلة من الاضطهاد على يد البيض .. فإن المنطقة التى وطأتها هانسبرى تحمل شقا آخر ولعلنا نتساءل إذا كان البيض لا يريدون السود فى حيهم فهل يمكن أن يقبل السود أن يسكن البيض فى حيهم؟ أجدها مشاعر متبادلة بصرف النظر عن الدافع وراءها " .

وللكاتب " موريس هاينز " رؤية أخرى :

" لم يخطئ نوريس فى سعيه .. ومحاولته مواراة أو إخفاء بقع سوداء لا يجب أن نتذكرها .. فلماذا نتذكر أجزاء من تاريخنا مليئة بالظلم والقمع وسفك الدماء وما أكثره فى الثوب الأمريكى .. ولا أبالغ إن قلت أنه ثوب أسود به بعض البقع البيضاء ...

وإن كنا نبغى الواقع ونرفض محاولة نوريس فعلينا أن نستسلم إلى أن العنصرية داء بلا دواء .. وأنها لن تتوقف عند التفرقة فى اللون والعرق ولكنها تمتد للفروق الدينية والفلسفية .. وأى عنصر من العناصر التى تميز واحداً عن الآخر وتمتد إلى التمييز الجنسى أيضا .. وكذلك فإن صراع الحضارات المزعوم الذى كثيرا ما يتحدثون عنه هو أيضا جزء من العنصرية وليس العكس كما يظن البعض " .

وعلى خلاف ذلك يرفض " ريتشارد هاديسون " دفن الرؤوس فى الرمال ويؤكد فى مقالته الأسبوعية :

" لا يجب أن نعبث فى التاريخ .. فهو يجيبنا عن الأينات الثلاث الهامة .. أين كنا ..؟.. وأين نحن الآن ..؟.. وإلى أين نحن متجهون؟.. وهو الذى يأخذنا إلى الأصول التى لا يجب أن ننحرف عنها .. والتى تحدد هويتنا التى تقينا من شرور التغيير .. ولا أجد ردا على محاولة نوريس فى رده على هانسبرى أكثر مما ساقته هى نفسها ردا عليه وكأنها كانت تدرك أن هناك من سيحاول الالتفاف حول الأمر وتغيير الحقائق .. وهو تساؤل من الصعب أن يجيب عليه مفاده ماذا يحدث عندما تتحطم الأحلام ..؟.. " .



المصادر:
www.literature-study-online.com
www.britannica.com
www.act-sf.org

جمال المراغى

كلارا موريس..

معاناة الحياة

معاناة المسرح

يجىء اهتمامنا بتجربة الممثلة كلارا موريس وإحياءنا لذكراها ليس لذاتها فقط ولكن لكل القيم التى كانت تتبناها فى صراعها مع المجتمع بتخلفه وحطته آنذاك حيث أحدثت أفكارها حراكا اجتماعيا شكل خلفية لدى الممثلين والممثلات وأثار حفيظة كل من يعتبر الفن لوثة اجتماعية عليه تطهيرها ففى مجتمع كمجتمعنا لازال المحافظين من آباء وأمهات ومدرسين ومثقفين وأشباه مثقفين تسيطر شيئا ما على ممارسة التمثيل خاصة بالنسبة للممثلات ويشكل هذا التيار ضغطا جعل القيمة المعنوية للفن تتراجع لصالح شكلانية زائفة وماسخة للفن والحياة جميعا نعيد النشر فى هذا العدد بعض ما نشر فى الصحف الأمريكية فى ذلك الوقت متعلقا بكلارا موريس وننشرها بذات العناوين التى حملتها الصحيفة فى عددها ونلقى الضوء على ماقاله الأديب الإنجليزى والمفكر مارك توين فى حق هذه الممثلة ونعرض لكتاب مهم يسلط الضوء على كل ما قلنا سلفا فيما ينبغى أن يكون عليه الممثل على خشبة المسرح .

مثلت كلارا فى بداية سبعينات القرن السابق حتى تسعينات ذلك القرن وكانت تتقاضى أجرا خرافيا خمسمائة دولار لكل ليلة ثم تركت المسرح الشرعى بنيويورك لتذهب إلى سلسلة مسارح كيث أرثيوم وتقاضت ثمانمائة دولار فى الأسبوع يصنفها موقع آى إم دى بى الشهير فوق الممثلة الأمريكية الشهيرة ليللى لانجترى.

نيويورك تايم عدد 21 أبريل 1902م

كلارا موريس تتحدث عن تجاربها الحياتية فى المسرح.

الملل هو العائق الذى يهدد المهنة

خبرة الممثلة لصالح المحلية – نصائح للممثلات الهاويات

مسرح واللاك أحد أعظم المسارح المسائية حيث يجتمع فيه كوكبة من الممثلين البارزين فى نيويورك الذين يهدون إلينا أدوارهم الرائعة كل يوم ,, اجتمعت النخب الثقافية والفنية يتحدثون ويتناقشون فيما بينهم وقبل أن تدق الساعة التاسعة كان مارك توين وقبل أن تدخل كلارا موريس المسرح قدمها توين بهذه الكلمات :

" لقد جئت إلى الحياة عرضا وحظا ولحظى السعيد الذى عرض لى أن الشخص الذى يجب أن أقدمه لم يصل بعد



الممثلة كلارا موريس فإن حياة السيدة موريس الكاملة تشكل تقديرا بليغا لها " .

كتاب " مظهر المعاناة كلارا موريس فى المسرح الأمريكى. تأليف باربرا والاس جروسمان فى ثلاثمائة صفحة الطبعة الثانية طبعة سوثيرن إليونيوس يونيفيرستى بريس بتاريخ 13 فبراير 2009.

"مظهر المعاناة كتاب يشكل مساهمة فريدة فى ثقافة المسرح .. باربارا جروسمان قدم عملا رائعا فى تجميع تاريخ كلارا موريس ونصوصها بشكل يسهل قراءته ناعم كما لو أنها رواية مع وجود التوثيق لكل ما كتبته ".. كانت هذه كلمات روزمارى كى مؤلف الكتاب الشهير " ثقافة المسرح فى أمريكا - 1860 1825" .

البعض يدعوها " أعظم ممثلة أمريكية " اكتسبت شهرتها فى أداءها الذى يتسم بالقوة والعاطفة فكتاب مظهر المعاناة يجسد حياة كلارا موريس على خشبة المسرح وفى هذا الكتاب يقدم جروسمان عرضا دراميا لحياتها والمشاكل التى عانتها من الزواج الفاشل مرورا بإدمانها للمورفين وهبوط سمعتها الفنية واتجاهها للكتابة فى آخر حياتها ومشاكلها الصحية التى انتهت بفقدانها للبصر وحالة من الفقر والعوز فى آخر حياتها كتاب مظهر المعاناة يكشف كيف عاشت موريس برغم محنها المتكررة العمى وفقدانها لبيتها وعائلتها لم تستسلم لليأس مطلقا وخلقت من متعها الصغيرة عالما يشكلها وتشكله يشغلها وتشغله . وينتهى موقع أمازون من وصف الكتاب إلى وصفها " إنها ممثلة تحوز على روح إنسانية جبارة جعلها تكتشف روح المسرح الأمريكى والمجتع الأمريكى أيضا فى ذلك الوقت.

أحمد شهاب

● يفتتح البيت الفنى للمسرح عرض «هنكتب دستور جديد» هذا الأسبوع على مسرح متروبول، إخراج مازن الغرباوى، العرض بطولة تأليف محمود جمال، أشعار أحمد خالد، ديكور وملابس واكسسوار عمر الأشرف، بطولة نجاح حسن، محمد يوسف، محمد جبر، محمد سمير، تعبير حركى أيمن مصطفى. وليد عبد الغنى، إسلام خليفة، سارة إسماعيل.

الظاهراتية والزمان.. والعرض المسرحى

الحدث المسرحى بالطبع هو حدث زمانى، لأنه يحدث بالضرورة فى مكان محدد ولمدة محددة ولفترة تاريخية محددة.

ولا شك أن سيميوطيقا "بيرس"، كمنهج لتحليل العرض المسرحى، مفيدة فى النظر إلى عملية صناعة المعنى الدينامية.

وبذلك يصبح كل شىء على خشبة المسرح علامة، لأن المشاهد يسعى بفعالية إلى فهم معنى ما يراه موجوداً أمامه ولماذا هو موجود. وإذا كانت دراسات الأداء هى موضوع زائل، فلابد لنا أن نقنع باستخدام آثار العروض لكى نحللها ونوثقها. ومع ذلك فإن هذه المعانى يمكن أن تفهم فقط فى ارتباطها بالسياق الاجتماعى والتاريخى. فالعرض المسرحى مرتبط دائما بزمن.

وتقدم لنا الانثروبولوجيا تناولا متوازيًا مع بنيات ووظائف وأنساق السلوك الاجتماعى المرتبط بالعرض المسرحى.

ويشير "كليفورد جريتز" إلى أنه لكى نفهم الممارسة الثقافية، فمن الضرورى أن نفهم العالم الذى يحتويها. ولكن فضلا عن أن كثيرًا من العروض قد تختفى خلف السياق الزمانى والتاريخى، فإنها تتأمل هذه الأسس بوضوح. فالعروض الطقسية أو شبه الطقسية يمكن أن تؤدى غالبًا إلى وعى كبير بالزمان، أو أنها تنقل تجربة زمانية. ففى الزمان والمكان التلقائى المتعلق بعتبة الشعور يفقد المشاركون أنفسهم فى التدفق، ويكون لديهم حس قوى بالوعى بالذات والزمانية، مع أنهم يفقدون كلاً من الإحساس بالزمن عموما وزين التجربة خصوصًا – بشكل أكبر مما يحدث فى الحياة اليومية. ولذلك يمكن أن يكون فعل الأداء واعيا بسياق صناعة المعنى، من خلال تضمنه لوعى سام واع بذاته كعملية، وأنه فى ذاته بحث لهذا الإحتواء الثقافى. إذ يأخذ كل من المؤدين والمشاهدين وضعًا إنعكاسيًا، وينغمسون وهم يراقبون ما يسميه "ريتشارد شيشنر" السلوك المخزون.

والشئ المهم ليس مضمون أو وظيفة العرض، ولكن المهم هو الطريقة التى يتم بها تنفيذ العرض – بمعنى أن الصيغ الزمانية ليست مهمة لأن العرض المسرحى يقدم الزمان بالطبع.

ولأن العرض عملية تطورية فإنه يبرز أهمية وضعية Situated- ness الإنسان أثناء انغماسه فيما يحيط به، أو بمصطلح ظاهراتى "الوجود فى العالم Being - in - The world" وفضلا عن تقديم منهج مختلف للعرض، تعزز الظاهراتية السيميوطيقا والأنثروبولوجيا، رغم أن العرض يمكن أن يعد فى ذاته بحثا فى الوجود.

وتهتم الظاهراتية بهذه التجربة المعاشة فى العالم داخل الزمن. ولعل النقلة الأساسية فى ظاهراتية "هايدجر" هى تحدى المبادئ الميتافيزيقية (الذات والعالم والآخر الموجود فى العالم)، باعتبار أنها مجرد أشياء يمكن أن تُفهم علميا أو وضعيا باعتبارها "فى متناول اليد Persent at hand". فلا توجد نظرة ميكروسكوبية تكشف جوهر الزمان باعتباره شيئًا يمكن أن نراه. والشىء نفسه يصدق على التاريخية historicality. وفكرة أننا يمكن أن نتجرد من الظروف التاريخية للإنسانية لكى نبين الشىء الذى يسمح لنا بالوجود فى عصرنا الحالى، هو أمر مثير للسخرية.

فالذات الإنسانية – Dasien – ليست مجرد شىء.

وكتاب "الكينونة والزمان" يوضح بشكل ما البنيات الترانسندنتالية للكينونة ويجيب على سؤال ما هو الشرط الضرورى اللازم للكينونة على الإطلاق؟ ولا شك أن أبرز شرطين هما "الزمانية Temporality" و "التاريخية his- toricality". فمعنى الكينونة هو بالنسبة لشخص معين فى زمان معين ومكان فى التاريخ.

وأعتقد أنه لا يجب علينا أن نفحص سؤال "الكينونة" فى تجريد فلسفى ظاهراتى فقط، بل يجب أن تفحصها بطريقة عملية من خلال الأداء المسرحى.



بريخت والتاريخية:

بريخت بالطبع هو أحد أشهر الممارسين للمسرح الذين يجذبون الانتباه إلى الزمان والتاريخ بشكل واضح فى أعماله المسرحية وكتاباته ونظرياته. وتبدو الصورة الضاهراتية لمفهوم مسرحه واضحة بطرق متعددة، إذ أرار أن يشجع الجمهور على إسقاط ما يشاهدونه على علاقاتهم بالعالم، وأفعالهم وممارساتهم، ويلاحظون أن كلها كانت قادرة على التغير، وكثير من أساليبه كانت بسيطة لدرجة أنها لم يكن لها علاقة عميقة بفلسفة الوجود، أو أنها انسحبت باعتبارها صيغ نظرية فضلا عن أنها ممارسات. ولكن بحث "بريخت" الدائم عن الحقيقة ليس مجرد نقد للمؤسسة الاجتماعية المشتقة من فلسفة ماركس، بل هو بحث أوسع عن معنى الوجود.

فالتمثيل فى المسرح البريختى ليس مجرد فعل، بل هو عرض للفعل، أو ما يمكن أن نسميه "جعل الأشياء تفصح عن نفسها".

وقد وضعت الناقدة "ميج مومفورد" قائمة لما سمته المؤثرات التاريخية عند "بريخت".

- تحديد مسافة الظواهر الحالية بوضعها فى زمن الماضى.
- تقديم الأحداث كنتاج لظروف واختيارات تاريخية محددة.
- بيان الفروق بين الماضى والحاضر والإلحاح على التغيير.
- فضح صيغ التاريخ المتلقاة وفقا لرؤية الطبقة الحاكمة.
- منح الحرية للتاريخ المضطهد وتاريخ التدخل السياسى.
- تقديم كل صيغ التاريخ باعتباره يخدم الاهتمامات المكتسبة.

وسوف يعتاد القراء على هذه الصيغ، ويدركون أنها أصبحت شائعة فى العروض المسرحية، لأننى أظن أن صور الأداء البريختى ترتبط بتوضيح صور الإنسان المذكور فى بحث "هايدجر" الظاهراتى باعتباره "ذلك الموجود هناك". لأنه فى إطار فلسفة "هايدجر" هناك تحدث أساسى، من وراء مبادئ مسرح بريخت، لتاريخ الميتافيزيقا الغربية التى تفهم الوجود باعتباره شيئًا ثابتًا أو راسخا.

وفى كتاب "الزمان والوجود" يتحدى "هايدجر" رؤية أن التاريخ هو ببساطة مجموعة من الحقائق عن الماضى، كما يرفض الاعتراف بأن دراسة التاريخ لها موضوعية مساوية لموضوعية العلوم المادية، وفهمنا للماضى مبنى بالتأكيد على أساس رؤية للعالم محددة بالحاضر. فالتاريخية بالنسبة لـ "هايدجر" هى تمكين شرط الوجود فى أى عصر يكون فيه التاريخ جزءًا من الطريقة الإنسانية التى تمارس بها العالم وتشكل مفتاح شرط التمكين للذات الإنسانية. فالخبرة فى مجملها هى من داخل التاريخ. علاوة على أن التاريخية هى الجزء الضرورى للوجود فى العالم.

ولأن المسرح مشبع بعمق بالزمان والتاريخ، فإنه يهب نفسه لهما باعتباره وسيلة نقل للبحث الواعى بشروط إبداعه، ويعزز معنى الإيهام الهادئ منذ أرسطو. ولذلك يسعى مفهوم المسرح الملحمى إلى زيادة المسافة النقدية للمؤدى والمتلقى بعيداً عن القصة والشخصيات. ولذلك يكسر الإيهام، ويقدم الإسقاط والتعليق على الأغانى بأسلوب مفكك داخل الحدث الدرامى، وباستخدام الصور الضخمة للمؤدين وأنصاف الأقنعة، فيصب المتلقون اهتمامهم على غرابة هذه العناصر. وبالطريقة نفسها التى يؤكد بها "بريخت" أن الأشكال التقليدية فى المسرح مغلفة بنمطيتها، فإن ضاهراتية "هايدجر" تلاحظ أننا نميل إلى معاينة بنية الوجود فى العالم فى حياتنا اليومية.

الظاهراتية هى إحدى الصيغ التى يمكن أن نجلب من خلالها الكينونة إلى بؤرة التركيز عن طريق اتخاذ موقف من الوجود. وأرى أن مفهوم الاغتراب عند "بريخت" ليس إلا وسيلة عملية للحث على الاختزال الظاهراتى – إظهار كينونة هذه الأشياء لأنها فى غير مكانها وغير زمانها، وهذا لا يصدق فقط على المشاهد بل أيضا يصدق على الممثل أثناء العرض.

لقد استخدم بريخت العديد من أساليب التغريب فى إعداد العرض. فمثلا كان يشجع الممثلين على سرد كلمات وحركات شخصياتهم فى زمن الماضى، وبكلمات مثل "كلا.. لكن" وبالتدريب على مثل هذه الكلمات يمكن أن يصف الممثلون ما لم تفعله الشخصية قبل أن يصفوا ما تفعله باستخدام كلمات مثل "لم يقل ذلك، سوف أغفر لك، لكنك ستدفع الثمن".

واكتشاف التاريخ فى الممارسة البريختية حاضر أيضا فى العملية النموذجية التى



تحديد مسافة الظواهر الحالية بوضعها فى زمن الماضى

تضطلع بها الفرقة فى تناول نص المسرحية. فأثناء القراءة المبدئية مثلا، يمكن أن يقاطع الممثلون تدفق الحدث عندما يشعرون أن هناك نقطة متعلقة بعقدة أو تغير فى المشهد، ولذلك يقطعون تتابع الزمن. وبالطبع يمكن أن تكرس الفرقة فترة من تدريباتها لمناقشة الفترة التاريخية والمشهد. وفى التدريبات الأخيرة تظهر أهمية الإيقاع باعتبار أنه زمن يتم ضبطه رغم أنه لا يُذكر. وقدم "بريخت" صيغ تغريب متعددة فى مسرحياته باستخدام أسلوب القفز على المشاهد، وقطع استمراريتها، وكسر الحدث بالأغانى. وكل هذه المؤثرات مقصودة لتقديم الظرف التاريخى برؤية شديدة الوضوح بهدف دفع المشاهد إلى تحدى الحدث.

بريخت والزمانية:

الزمانية فى المصطلح الظاهراتى (وكذلك التاريخية) هى شرط أساسى لكل الوجود. وبالنسبة إلى "هايدچر" لا يوجد شىء فى خبرتنا المنتظمة بالعالم يوحى أن الزمان شىء حاضر فى متناول اليد. بل على العكس، تأتى الخبرة أولا باعتبارها كلا غير متمايز، أو كما يقول "برجسون" باعتبارها "أمد duration". فـ "برجسون" يزعم أن الخبرة الفعلية للوعى فى تدفق مستمر، وهو تطور مستمر للماضى الذى يفت عضد المستقبل. إننا لا نرى، على وجه العموم، مرور اللحظات منفردة، بل نراه مستمراً وغير متقطع.

ويمكننا فى الخبرة البشرية المتواصلة فى الزمان أن نتأمل اللحظات المنفصلة المنفردة، فضلا عن العكس من ذلك.

فالمدى الزمنى ليس هو مرور الثوانى، أو دوران الشمس، بل هو بالأحرى المدى الذى يستغرقه الوعاء لكى يغلى، وعندما يكون الجو أبرد من أن نروى الحديقة. إننا فى أغلب الأحوال لا نلاحظ الزمن، ومع ذلك أعتقد أننا يمكننا الإمساك به فى المسرح، وهذا ما قصده "بريخت".

ويتضح جذب الاهتمام المتعمد للزمن فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، فمثلا يوظف "بريخت" برولوج خيالى يتناقش فيه الفلاحون السوفيت حول ملكية الأرض. وهى صيغة تدعو المشاهد (والفلاحين أيضا) أن يتأملوا معنى حكاية الفلاحة "جروش" وهى تنفقد طفل أحد الأرستُقراط المنبوذين. وهذه الصياغة بمعنى ما مماثلة لدور الجوقة فى المسرح اليونانى، التى تلعب دورا ما مماثلة لدور الجوقة فى المسرح اليونانى، التى تلعب دورا مزدوجا باعتبارهم متلقين ومعلقين على الحدث.

وبدلا من تفسير الأحداث، يتركها بريخت مفتوحة للمشاهدين ليحكموا على أحداث المسرحية. كما أن البرولوج مقصود لكى يوضح أن محنة "جروش" ليست مجرد قصة، لكن لها صلة بالحياة - ولها علاقة بالفلاحين السوفيت والمشاهدين أيضا. إن "بريخت" يكسر الوحدة فى القصة لكى يسمح للمشاهدين أن يروا كيف تشكل الزمانية أفعال "جروش"، وكيف تعكس الأحداث الواضحة محنة منظورها للزمن بينما تنتقل المسرحية من مشهد إلى آخر: "الزمن المتقطع والتناقض فضلا عن الموضوعية والتتابع الخطى للزمن.

وكما هو الحال فى مفهوم التاريخية، فإن الزمانية ليست شيئًا يمكن أن نضعه تحت المجهر ونكتشف استقلال التجربة الإنسانية. فالزمان ليس شيئًا ماديا (إذ لا سبيل إلى فهمه باعتباره صخرة أو مطرقة). ويبرهن "هايدچر" أن هناك تاريخ طويل من سوء الفهم يحيط بمفهوم الزمان فى إطار تناظره المكانى، فالزمان ليس سلسلة من الآنيات مثل الصناديق التى تمر فوق شريط متحرك، وتمتلئ الواحد تلو الآخر. لأن الزمانية هى أحد الشروط القبلية Pre - conditions الضرورية للتجربة والوجود.

ويزعم "هايدچر" أن العالم يصبح مرئيا فقط من خلال ارتباطنا بالأشياء الموجودة فى بيئتنا وبالآخرين الموجودين معنا فى العالم. لأن الأشياء تصير ضرورية فى سياق اهتماماتنا اليومية والمهام المحددة التى نضطلع بها فقط. وبالمثل تتجلى الزمانية فى التفاعل مع العالم المحيط. وبالنسبة لـ "بريخت" فإن هذا التفاعل هو بالضبط موضوع الممارسة المسرحية.

فمن خلال رفض رؤية السرديات الكبرى للتاريخ، يوضح بريخت التجربة الإنسانية فى الزمان والحدث فى العالم. فمثلا فى مسرحية "حياة چاليليو" يتم تصوير العالم الشهير منغمساً فى وجوده البشرى اليومى.. إذ نراه فى حاجة إلى النقود لكى يسد ثمن اللبن للبائع، ويستغل وقته فى إعطاء الدروس لكى يحقق أهدافه ويفى بحاجاته اليومية. وفضلا عن الاهتمام بالرؤى التاريخية للاكتشافات العلمية، يتم التأكيد على زمن إنسانى فى هذه الأفعال البسيطة.

وفى الوقت نفسه توضع الحقيقية الاجتماعية أمام المشاهدين، وتوضع الفترة التاريخية فى مقدمة المسرح الملحمى. فمثلا أقام "بريخت" توازيات بين قصة "جاليليو" وتطور القنبلة الذرية. وبالمثل فإن مسرحية "الأم شجاعة وأطفالها" كانت مقصودة باعتبار أنها تحذير لسويسرا (التى كان يقيم فيها بريخت عندما كتب المسرحية) ضد الإذعان والاستفادة من الحرب.

وليس من الضرورى أن نقول إن قصة الأم شجاعة نفسها هى بحث للطريقة التى يمكن أن تؤدى بها القرارات العملية إلى صورة مخيفة للحياة ككل، على خلفية الحرب.

فمثل هذا السعى للربح يتجاوز الحياة الإنسانية لأسرة الأم. وبتفاصيل مجهرية، نلاحظ أن هذا السعى للربح مفهوم، ولكن فى إطار الزمانية العامة لحياة الأم التى تفشل فى تقدير قيمة علاقاتها. وفى الوقت نفسه كان الجمهور معنيا بالاستفسار عن الموقف التاريخى والغايات النهائية للقرارات الاجتماعية والسياسية.

ونتيجة لذلك يتضح لنا أن مسرح "بريخت" يحمل مؤثرات ظاهراتية، علاوة على المؤثرات التاريخية التى أشرنا إليها.. ونوجزها فى التالى:

- تحدى رؤية التاريخ باعتباره مجموعة من الحقائق الموضوعية.
- ملاحظة كينونة أى ذات يكون دائما من داخل التاريخ.
- فحص التجربة الإنسانية المعاشة للزمن فضلا عن الزمن العلمى/ الموضوعى القابل للقياس.
- توضيح الزمان باعتباره "ذات" موجودة من الماضى ولها رؤية للمستقبل فضلا عن أنه سلسلة من الآنيات.
- توضيح الفعل الإنسانى باعتباره إمكانية وليس مجرد فعلى.
- توضيح جوهر الوجود الإنسانى باعتباره إمكانية.

تأليف: دانييل جونستون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح



الزهرة والدم ..

المعلم باردسون يبجل زوجته فى هيئة المخلصة هامسون

سقط القلم من يده .. رغم ملكاته المتعددة .. ولكن هذه المقدرة ليست واحدة منها .. فهو ممثل موهوب .. ومخرج قدير ومعلم يسلب العقول والقلوب بكلماته وملامحه الهادئة الملائكية .. وباحث عميق الفكر .. كلما مرت الأيام والشهور والسنين زاد عشقه لزوجته التى ضحت بالغالى والنفيس ووقفت خلفه وبجواره .. وساعدته حتى بات اسم " بينتين باردسون " علامة مضيئة فى المسرح النرويجى .

حاول باردسون مفاجأة زوجته المحبة والمخلصة .. وكتابة مسرحية إجلالا وتقديرا لها .. ولكنه لم يستطع رغم أحاسيسه المتدفقة .. وهو الأمر الذى ضايقه كثيرا .. وظل تأثير ذلك عالقا به .. فمال إلى قراءة السير التى تروى قصص سيدات عظيمات .. لهن دورهن فى حياة عائلاتهن .. وتوقف كثيرا عند الزوجة المخلصة " مارى هامسون " .

ومارى ممثلة نرويجية متميزة ومحبوبة .. عشقت أستاذها الكاتب " كنوت هامسون " فتخلت عن استكمال مشوارها مع النجومية وتركت المسرح عام 1907 وتحول اسمها من مارى أندرسون إلى مارى هامسون .. ورغبت بشدة فى أن تنجب منه ما تستطيع من أبناء .. فأنجبت أربعة وكانت تتمناهم أربعين حسب قولها .. وظلت تشجعه فى مشواره الأدبى ما يزيد عن خمسين عاما ...

وخلال هذه السنوات نال باردسون جائزة نوبل فى الآداب .. وبلغت مكانته ما لم يبلغه نرويجى قبله فى مجال الأدب .. وكثيرا ما كانت تعضده فى فكره وآرائه .. ومثلما كانت بجواره فى أوقات الانتصار كانت سنده فى الأوقات العصيبة عندما أيد هتلر فى الحرب العالمية الثانية فحسب ذلك عليه وأثر على مكانته ونبذه أقرانه فى الوسط الأدبى .. وكان أثر ذلك فى نفسه كبيرا .. وظلت مارى تحاول قدر استطاعتها مساعدته على الصمود حتى توفى عام 1959 .

سلط الضوء على زوجته فدمعت عيناها وخبأت رأسها فى صدره

استمر إخلاصها له فى السنوات العشر التالية حتى وفاتها .. فاتجهت للكتابة رغم أنها فى ذلك الوقت كانت قد تعدت السبعين وخصصت كتاباتها فى الدفاع عن زوجها ومنها " رسالة خاصة " و"تحت السطح " كما سعت لترجمة أعماله بمختلف اللغات وخاصة الإنجليزية والسويدية والألمانية .. وظلت تدافع عنه وعن مواقفه ودوافعه التى جعلته يؤمن بهذا الفكر .

أخذ باردسون يبحث عن الكتابات التى تناولت سيرة هذه الزوجة المخلصة التى تشبه زوجته فيما قدمته لزوجها .. حتى وجد ضالته فى المسرحية التى كتبها " فردريك سكاجين " وعنوانها " الزهرة والدم " .. فلم يتوان عن تقديمها فى مسرح أجادور .. ودعا زوجته لحضور ليلتها الأولى .. وبينما يجلس بجوارها تاركا مهمة هذه الليلة لمساعدته .. يأتى صوته من الداخل وهو يقول " هذا العرض من أجل زوجتى المخلصة " .. ثم يسلط الضوء عليها .. عندها دمعت عيناها وخبأت رأسها فى صدره .



جمال المراغى

• قرر وزير الثقافة د. عماد الدين أبو غازى إلغاء الدورة القادمة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى نظراً للظروف التى تمر بها البلاد، يذكر أن المهرجان يرأسه د. فوزى فهمى.

فى ذكرى ميلاد مؤسِّس مسرح المقموعين

أوجستو بوْال..

شعرية المقموع

قبل الترجمة:
من أكثر الشخصيات المسرحية التى لا بد لنا أن نوليها اهتمامنا من الآن فصاعداً المخرج البرازيلى والناشط فى حزب العمال أوجستو بوال (Augusto Boal مارس -1931 مايو 2009)فهو من بين أهم المخرجين الذين لا بد لنا من استلهام أعمالهم فى الفترة المقبلة من تاريخنا بعد هذه الثورة المباركة. أوجستو بوأل هو مؤسس ما يُعْرَفُ بـ "مسرح المقموعين" ذلك المسرح الذى يتماهى فيه الجمهور مع الممثلين تماهيًا يؤدى إلى اجتلاء فاعلية كليهما أثناء العرض المسرحى على نحو لافت. رفض بوأل التقسيم المعمارى للمسرح والذى يقسم المكان جزئين: خشبة يقف عليها الممثلون وصالة يجلس فيها النظارة. على العكس تمامًا فإن الجمهور فى هذا المسرح يتدخل فى العرض تدخلا مباشرًا حتى إنهم قد يقطعون التمثيل ليدخلوا مع الممثل فى حوار حول الحبكة أو الشخصية أو أى عنصر مسرحى "دون الانتظار بأدب حتى نهاية المسرحية" إذا استعرنا تعبير أوجستو بوأل، ومن ثم يكونون أشبه بالجمهور الفاعل وليس الأعزل بدلا من أن يكونوا مُهمَّشين فى مستوى الواقع السلبى وكذلك فى المسرح حيث يمارسون فعل المشاهدة. ومن ثم رفض بوأل فكرة المسرح كبناء معمارى طالما أن الجمهور يكون ممثلا ضمنا بعد بداية العرض المسرحى مباشرة. لن أطيل على القارىء فى هذا الصدد وحسبى اليوم أن أقدم الجزء الأول من هذا المقال على موعد أن أقدم فى الأعداد القادمة الجزء الثانى من هذا المقال شبه المُطَوَّل وعلى أمل أن تتاح لى فرصة الكتابة عن أوجستو بوأل فى الفترة القادمة إن كان هذا متاحًا إن شاء الله، وإلى نص بوال:

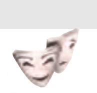
شعرية المقموع
تعرف الطبقة البرجوازية ما هو العالم المماثل لعالمها، وتعرف أنها قادرة على تقديم صور هذا العالم الكامل المتناهى. إن البرجوازية تقدم النظارة spectacle وعلى صعيد آخر، فإن الطبقات البروليتارية والمقموعة لا تعرف بعدُ بأىِّ شَىء سيكون عالمها مشابهًا. وبناء على ذلك، فإنَّ مسرحها سوف يكون شيئًا مُعادًا لا عرضًا مسرحيًّا مصقَلاً.
لقد كنتُ قادرًا على ملاحظة هذه الحقيقة خلال أنشطتى فى مسرح الشعب فى عديد من البلاد المختلفة فى أمريكا اللاتينية. إن المتفرجين من العوامِّ يهتمون بالتجريب والتكرار كما أنهم يمقتون العروض المسرحية المغلَقةَ. وفى هذه الحالات فإنهم يحاولون الدخول فى حوار مع الممثلين ليعترضوا مسيرة الحدث، كى يسألوا عن تفسيرات دون الانتظار بأدب حتى نهاية المسرحية. وبخلاف مبدأ السلوك البرجوازى، فإن مبدأ الناس يسمح ويشجع النظارة على طرح الأسئلة والحوار وعلى المشاركة.
إن كل المناهج التى ناقشتُها إنما هى أشكال وصيغ من المسرح المعاد وليس مسرح النظارة/ الجمهور.
إن المرء يعرف كيف ستبدأ هذه التجارب ولكن ليس كيف ستنتهى؛ ذلك لأن الجمهور مُحرَّر من قيودها وأخيرا يفعل ويصبح معارضًا. ولأنها تستجيب للاحتياجات الواقعية للجمهور الشعبى فإن هذه التجارب تُمارَسُ بنجاح ومتعة.
إلا أنه لا شىء فى هذه التجارب يمنع المتفرجين الشعبيين من ممارسة شكل مُنجز ومصقول من المسرح. كانت بعض من هذه الأشكال كالتالى:
مسرح الجريدة: ويتشكل هذا المسرح من تقنيات متعددة بسيطة من أجل تحويل مواد الأخبار اليومية أو أية مادة أخرى غير درامية إلى تمثيلات مسرحية.
القراءة البسيطة: إن مادة الخبر تُقْرَأُ مفصولةً عن سياق الجريدة وعن الشكل الذى يجعلها زائفة أو ذات نزعة تحيُّزيَّة.
القراء المتقاطعة: حيث تُقْرَأُ مادتا خبرين فى شكل متقاطع (تعاقبى) بحيث يلقى أحدهما الضوء على الآخر شارحًا إياه مُعطيًا له بُعدًا جديدًا.
القراءة المُتَتَامَّة: حيثَ إن البيانات والمعلومات التى تُحْذَفُ من قِبَلِ جرائد الطبقات الحاكمة تُضَافُ إلى الأخبار.
القراءة الإيقاعية: كما لو كان تعقيبٌ موسيقىٌّ، فإن الأخبار تُقْرَأُ على إيقاع السامبا والتانجو والترانيم الجريجورية... إلخ. ومن ثم، فإن الإيقاع يتوظف كمُصَفٍّ (filter) للأخبار كاشفًا عن محتواها الحقيقى، ذلك المحتوى الذى يكون غامضًا فى الجريدة.
الحدث الموازى: حيث يقلد الممثلون أحداثًا موازيةً فى وقت قراءة الأخبار، عارضين للسياق الذى حصل فيه الحدث المكتوب عنه تقريرٌ. فالمرء يسمع الخبر ويرى أيضًا شيئًا ما مُتَمِّمًا له على نحو مرئى.
الارتجال: حيث يُرْتَجَلُ الخبر على خشبة المسرح، وذلك كى يتم استغلال كل أشكاله واحتمالاته.
التاريخىّ: إن المعلومات والبيانات أو المشاهد التى تعرض نفس الحدث فى لحظات تاريخية أخرى، وفى بلاد أخرى، أو فى أية أنظمة اجتماعية أخرى؛ هذه المعلومات تُضَافُ إلى الخبر.
التعزيز: تُقْرَأُ الأخبار أو تُغَنَّى بمساعدة أو بمصاحبة الآلات الموسيقية، والأغانى المُقَفَّاة، أو المواد الشائعة.
تماسك المجرد: إن الخبر الذى يختفى غالبا فى معلوماته المجردة تمامًا يصبح شيئًا ملموسًا على خشبة المسرح: فالتعذيب والجوع والبطالة... إلخ يتم عرضها بشكل واقعى ملموس باستخدام الصور الفوتوغرافية على نحو حقيقىٍّ أو رمزى.
النص خارجَ السياق: يتم عرض الخبر خارج السياق الذى نُشرَ فيه. فعلى سبيل المثال، يلقى الممثل كلمةً عن التقشف فى العيش كانتْ قد أُلْقِيَت مُسبَقًا على لسان وزير الاقتصاد بينما هو يلتَهم عشاء ضخمًا هائلاً.
المسرح المُتخفِّى: يتشكل هذا المسرح من تقديم مشهد ما فى محيط آخر غير المسرح، وأمام أناس ليسوا بنظَّارة. المكان يمكن أن يكون مطعمًا أو رصيفًا أو سوقًا أو قطارًا أو طابورًا من الناس... إلخ. والناس الذين يشهدون هذا المشهد يكونون هنالك من طريق الصدفة. وخلال المشاهدة لا بُدَّ ألاَّ يكونَ لهؤلاء الناس فكرة ولو سطحية بأن هذا مشهد مسرحىٌّ؛ لأن هذا ربما يجعل منهم نظَّارةً.
إن المسرح المُتخفِّى يدعو إلى الإعداد التفصيلى للقطعة المسرحية بنصٍّ كامل أو بمخطوطة بسيطة. إلا أنه من الضرورى إعادة وتكرار المشهد على نحو كاف وذلك كى يكون الممثلون قادرين على الاندماج فى تَمثيلهم ولكى يكون هذا التمثيل قادرًا على التغلغل بين النظَّارة. وأثناء البروفة يكون من اللازم كذلك تضمين كل تدخُّل مُتَصَوَّر من قِبَلِ الجمهور، فهذه الإمكانيات سوف تُشَكِّل ضَربًا من نصٍّ غيرِ إلزامىٍّ.
إن المسرح المُتخفِّى يبدأ على نحو مفاجئٍ فى موقع مُختار حيث يحتشد فيه العامة.

القصَّة الرومانسية الفوتوغرافية: فى عدد من بلاد أمريكا اللاتينية يكون هناك انتشار أصيل للقصص الرومانسية الفوتوغرافية، وهى أدب بل أقل من الأدب وعلى مستوى خيالى متدنٍّ، وهى قصص دائمًا ما تخدم إيديولوجية الطبقات الحاكمة. والتقنية ههنا تتشكل من قراءة مُوجَّهة للمشاركين تتضمن الخطوط العامَّة فى حبكة القصة دون إخبارهم بمصدر هذه الحبكة. ثم يُطلَب من الجمهور أن يُمَثِّلوا القصة. وأخيرًا تتم مقارنة القصة المُمثَّلة بالقصة كما كانت قد حُكِيَتْ فى القصة الرومانسية الفوتوغرافية، ثم تُنَاقَشُ الاختلافات.
فعلى سبيل المثال، ههنا قصة حمقاء إلى حد ما مأخوذة من كارين تيَّادو Carín Tellado أسوأ مؤلفة لهذا النوع الهَمجىِّ. تبدأ القصة على النحو التالى:
امرأة ما تنتظر زوجها فى صُحبة امرأة أخرى تساعدها فى الأعمال المنزلية. يمثل المشاركون حسب عاداتهم وأعرافهم. امرأة فى البيت فى انتظار زوجها سيكون من الطبيعى أنها تجهز وجبة الطعام. والمرأة التى تساعدها هى جارة لها تأتى إليها كى يتحادثا فى أمور شتى. يأتى الزوج إلى البيت مُتعَبًا بعد يوم طويل من العمل. البيت عبارة عن كوخ ذى غرفة واحدة...إلخ. فى قصة "كارين تيَّادو"، على العكس من ذلك، تكون المرأة مرتدية عَباءةً نسائيًا طويلة للمساء وعقدًا ماسيًّا...إلخ. أما المرأة التى تساعدها فهى خادمة سوداء. أما البيت فهو قصر من الرخام، والزوج يأتى إلى البيت بعد يوم من العمل فى مصنعه حيث كان فى خلاف مع العُمَّال.
هذه القَصة الخاصة كانت عبارة عن هراء فارغ بالكلية، إلا أنها فى الوقت ذاته وُظِّفَت كمثال دالٍّ على النظرة الإيديولوجية. إن المرأة المتأنقة فى ملبسها قد تلقت خطابا من امرأة مجهولة، فذهبت لزيارتها واكتشفت أنها خليلة سابقة لزوجها. صرَّحت الخليلة بأن الزوج قد تركها لأنه أراد الزواج من ابنة صاحب المصنع، وهى المرأة أنيقة الثياب. وختامًا للقصة، تعجبت الخليلة قائلةً:
"نعم، لقد خاننى وخدعنى. لكنى أغفر له ذلك، فقد كان طموحًا جدًا، وعرف أنه إن ظل معى فسيظل مأفول النجم. ولكن معكِ أنتِ، فسيستطيع أن يحلِّق بعيدًا بالفعل".
أما الزوجة الشابة، فلكى لا تكون منهزمةً، فإنها تتمارض فيبقى الزوج إلى جانبها، وكنتيجة لهذه الحيلة فسوف يقع الزوج أخيرًا فى حبها. يا لها من إيديولوجيا!! هذه القصة الغرامية تُتَوَّجُ بنهاية سعيدة إلا أنها حقيرة فى جوهرها.

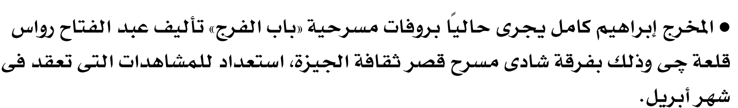
INCLUDEPICTURE "http://www.theatreoftheoppressed.org/uploads/TO%20Chapter/TO%20Tree%20English%20400.jpg" * MERGEFORMATINET
شجرة مسرح المقموع

ترجمة: عمرو زكريا عبدالله

الطبقة البرجوازية تعرف ما هو العالم المماثل لها وأنها قادرة على تقديم صورته



المسرح المتحفى يدعو إلى الإعداد التفصيلى للقطعة المسرحية بنص كامل أو مخطوطة بسيطة


• المخرج ابراهيم كامل يجرى حاليًا بروفات مسرحية «باب الفرج» تأليف عبد الفتاح رواس قلعة جى وذلك بفرقة شادى مسرح قصر ثقافة الجيزة، استعداد للمشاهدات التى تعقد فى شهر أبريل.



دراميون فى الظل

كريستيان فردريك هابّل (1813 - 1863)

يا أللهِ.. بدايات القرن (19) ميلادى أين كان المسرح المصرى والعربى؟

يولد هابّل بدماء برتقالية كما تُطلق عليه دوائر المعارف بكل اللغات الأجنبية، دم مختلف عن اللون الأحمر، مختلف فى التفكير، والفكر، والتصميم، والعناد المُبشّر وليس عناد رئيس حصل على دكتوراة فى العناد. فى الدراما وعالمها الواسع العريض يراها رمادية اللون، هذا اللون الذى كان مُخصصا لزىّ الخادمات والتابعين فى المسرحيات الأوروبية، لون وَجَده ميكالانجلو نحّات إيطاليا فى عصر النهضة بين الأحجار مادة فنه وإبداعاته. من هذا العقل الألمانى الواعى خرجت لأول مرة فى المسرح (نظرة الدراما)، التى سمّاها بلغته الألمانية Panther والتى تعنى (الفَهْد) واحد من أنواع ملوك الغابة.

ما هى نظرية الدراما هذه، التى تضع فى صلب الشخصيات الدرامية فى الحياة لتُحررها من كل أسْر على خشبة المسرح، ولتخطو خطوات إلى الدراما فى قصد ونيّة وعزم أكيد لتغيير معالم القديم فى الشخصيات فى إعلان تراجيدى عن استقلال فى صلبها (الحسّى، والوجدانى) حتّى تصل إلى الوجود (ووجود النصوص المسرحية) حاملة – وبالضرورة تراجيدية الإنسان فى كل مكان.

وتظل دراماته (يوديت 1840، جينوڤيڤا 1841 ، ماريا ماجدولنا 1848، هيرودس وماريا من 1848، برنير آجنس 1851، ججس وخاتمه 1854، ثُلاثية نيبلونج 1860) تظل دراماته التى تحمل فى عناوينها كلها أسماء أبطاله متعمدا أن يكون البطل هو عنوان المسرحية، بهدف الإعلاء، والسعى إلى الترقى لبنى الإنسان على الأرض التى يحيا عليها.

يشغل هابّل حياته القصيرة إلى البحث فى مضامين نظرية الدراما، ليقول جديدا بعد زميليه الألمانييْن جوته وشيللر، ومُنشىء علم الدراماتورجيا ليسنج الألمانى هو الآخر، ومُجتازًا الكلاسيكية الألمانية، والدراما الإنسانية، وقافزا فوق عرش الدراما على الفرنسيين ليساج Lesage، وماريڤو De Marivaux ، وبومارشيه De Beaumarchais، والإيطالى جولدونى Goldoni ، والمجرى تشكونائى Cso-konai.

إذا كان (الإنسان فى المسرح) هو الممثل بصفة خاصة، حلقة الوصل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور أيًا كان شكلها الذى تغيرّ بين خشبة المسرح وصالة الجمهور أيًا كان شكلها الذى تغيّر وتبدّل على مرّ العصور والأزمان، فإن نظرية الدراما التى ابتدعها، والتى تُمثل منهجًا أساسيا لا غنىً عنه فى كل الدراسات الدرامية المعاصرة والتى لا تزال سارية فى بحر العلوم المسرحية وبعد قرنينٍ من الزمان، والتى خلّدت اسم هابّل فى مؤلفات الدراما الأوروبية، لكنها –

> **كل فردانية تجمع قواها لتواجه الفردانية الأخرى**

وللأسف الشديد لا تزال مجهولة فى عالم المسرح العربى (سواء فى بلاد ثرية بالبترول، أو فى بلاد نامية نائية عن أصول المسرح ونظرياته ينشغل مسرحيوها! بجمع المال الرخيص، فكان لابد والحالة هذه من التعريف بالجهود وحبات العرق المستمرة التى كوّنت فى نهاية المطاف قمة جبال من العرق ومن الدموع التى جعلت مسرحهم أعظم رُقيًا من مسرحنا، عملا وفعلًا، لا سفسطة وعنترية.

لعل أهم نقاط منهج هابّل تتمركز فى قضايا درامية مُجمعة: الشخصيات المسرحية + نموذج العلاقة بين الحدث المسرحى والمعاناة + الأخلاقيات هى الأخلاقيات + مشكلة الوجود الشخصى + عدم التناغم فى الديالوج المسرحى + النسبية فى الدرامات + مشكلة الأسلوب فى الدراما + النوع التراجيكوميدى + وضعية الميتافيزيقا فى الدراما + الأذى التراجيدى + النموذج الدياليكتيكى فى المسرح + النقد فى المسرح + فكرة الفن للفن (وما أدراك ما فى الفن للفن من خزعبلات وتهويمات!)

كيف يمكن لأى عامل فى المسرح، خاصة فى الأدوار والواجبات المهمة أن يتعامل بشرف وأمانة، وقوة علمية حقيقية وغير مُزورة، وخلفيات عملية لا تُدركُ إلا بمرور الزمن والسنوات، وإخلاص فى العمل الشاق والمُضنى على خشبة مسرح تراعى النموذج المسرحى الذى سبقنا.. معمارا، ونظاما، وقوانين مسرحية، وانضباطا، ونبذًا للكذب وتُرّهاته. هذه هى قوانين العمل المسرحى وأساليبه، التى اتخذها هابّل مقياسا غاليا لنجاح جهوده، وبعدها عروض دراماته على خشبة المسرح. وإذن فلابد إلى العودة مرة ثانية إلى (الإنسان) الذى هو مناط القول فى مسرح هابّل.

*** عصر البطولة والأبطال.**

ليس العنوان لى، لكنه العنوان الذى أطلقته الأنسكوبيديات الفرنسية والألمانية على عصر هابّل مؤسس التراجيديات الحديثة فى أوربا. عصر جاء به هابّل إعلانا عن تصميم جديد للمحتويات الدرامية، وتعديلات تدخل عليها بعد عصر سابقة النظرىّ ألفييرى Alfieri ، عصر جاء بـ "النموذج الدياليكتيكى للحياة".

شكل جديد يُمثل مضامين حقيقية لحياة جديدة (المسرح قطعة وجزء من الحياة). صحيح أنّ سابقين عليه (جوته، شيللر) بحثوا فى أشكال التجريد – الأبسترالتى المسرحى، وأنّ محاولاتهم قد اتسعت أحيانا وضاقت أحيانا أخرى بحكم نظراتهم إلى الحياة، وعلى قدر ما أسعفتهم قرائحهم لاكتشاف "الإنسان"، وكذا مواقفه قُربًا أو بُعدًا عن الحياة، لذلك لم تتطور نظرة الكون عندهم من جذر واحد ولا من رؤية واحدة. ومن هذا التعدّد فى النظرة والرؤية برزت اختلافات عديدة بينهم، لأنّ الإبداع فى الفن والعالم المحيط به هو أساسٌ فى عالم الفنون، ويتوقف الفصل فى النهاية على الكاتب الدرامى الذى يُلخّص الحياة على المسرح فى عالم صغير Microcosm.

يمثل عصر البطولة والأبطال إمكانات التراجيديا الحديثة المُعقدة، وهذا التعقيد هو أقلّ القليل فى الأدب الدرامى الحديث. فى الماضى كانت بحوث الآداب التراجيدية تنحصر فى ظهور أشعار تتضمن فكرة البحوث. حتى أتى هابّل رائدا باجتيازه محطات البحوث ليصل إلى (اسكتش) يُشيّد أسلوبًا خاصا بالدراما الحديثة، الدراما النابعة حقا من رحم الحياة، ومن المواقف الحياتية الصادقة والشفافة، مُستأنسًا بالشكل التراجيدى الماضى عند الإغريق وعند شيكسبير، وآخذًا بالنظام المسرحى الجمالى الانجليزى والأسبانى فى التراجيديات، لكن بعد تنقيته وتصفيته وترشيحه Filtrate.

هذا المنهج الهابلىّ ظهر وشاع بعد وفاته. فلا كبار الرومانتكيين من قبله وبعده، ولا نُقاد علم الاجتماع قد انتبهوا إلى جهوده، حتى بدأ الوعى عند المتتبعّين لفكره ورؤيته الأولى حول مشكلات الدراما (ظهرت مؤخرا عند تابعه هنريك إبسن فى النرويج) فمهما كان الأساس الدرامى وما يتضمنه من مُكوّنات أو مضمون مُوحّد ومتحد فى صلب المسرحيات، فكان لابُد وأن يمسّ الإنسان المستقل، والأحاسيس المستقلة المُنعزلة عنه فى تجريب يعتمد على الملاحظة، ومبنىٌ على الاختبار. صحيح أحيانا ما كان هابّل فى مسرحياته جروتسكيًا، وغريبا عجيبا فى أحيان أخرى، وفى مرات ثالثة حملت أعماله فسلفة الحياة بلا رحمة أو شفقة. فلسفة الحياة والموت، والتقدم والتدمير، والقمة والسقوط إلى الحضيض، والدراما والتراجيديا. فما الدراما إلا الحياة نفسها لكن فى أعلى مراتبها، الحياة الأكثر بياضًا كما الحقيقة تماما.. أو بمعنى آخر الحياة والإنسان، أو الإنسان فى الحياة. واجب الإنسان أن يشعر بكل أفعاله وأحداثه. وفى الدراما الحديثة قد شعر بذلك فعلا ليُوجّه مساره وخطواته تجاه الهدف الذى أعدّه ويقصده، مهما واجهه قدره ومهما تصارع فى الطريق مع ذنوبه وخطاياه، لأنه ألقى بنفسه فى حدود بين الصواب والخطأ.

فى روما القديمة. كتب هابّل عن تراجيديا المواطنين، وعن انهيار شرف المواطنين. فالسلوك الصخرى، والعيب والشائبة لم تحتمل لا الشرف ولا الأمانة، ولا النظافة الخالية من العيب والشوائب. هنا تعود الدائرة الدرامية إلى الوراء، ويسود السحن والسحق والتحطيم الكامل لطبقة ما أو لشعب ما.

ويجىء السحق والسحن قاسيا لا يلين. كان جزاء من يتصدى له اختفاءً أبديا إلى ما وراء الشمس، فالأحكام لجميع الشرفاء. خُطوات سفيهة أخرى نالت الحياة حيث جاءت تضييقًا وكبْتًا للإنسان وللطبيعة على السواء، فإذا ما ثُبتت الشُبهة كان الطريق إلى كارثة الإنسان. كل حركة بسيطة نحو الحرية كانت شُبهة ضد صاحبها. كل واحد ينظر إلى مصير الآخر، ويتدخل فى شؤونه وتصرفاته وخصوصياته، بل وفى حياته كلها. كل ينتقد صاحبه وأفعاله وأحداثه. ألا يكفى هذا الانتقاد للدفع بالإنسان إلى الهلال.. أو الموت؟ الشرف والرفعة لمن يسير فى الركاب حتى شعر كل إنسان أنه لن يعيش إلا بالشرف المُزيّف. مسرحياته (ديمتريوس، هيرودس وماريامن، ججس) يعيش أبطالها فى عصر يتمتع فيه السلطيون بالدماء النقية وحدها!، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منهم أو يلمس سلطاتهم وأدواتهم القمعية الشاذة. شعب يعيش بين الفاقة والبؤس، أما الرجال الذين يحاولون الانتفاضة أو التمرد فكان عددهم قليل قليل.. الفردانية تقف فى مواجهة الفردانية. كل فردانية تجمع قُواها وكل ما وسعها لتواجه الفردانية الأخرى بكل ما وسعها من حيلة. هذه القُوى المتصارعة أجبرتِ العتاة على أن يُصبحوا أكثر استبدادا وانتصارا، وهو ما أتى أو لنقُل أعاد ثورة سبارتاكوس إلى الأحيًاء والنهوض، ضد الرّق والعبودية، واتجاه الأمل والحرية والعتق على أيدى الأحرار من الشخصيات المسرحية.. ما أشبه اليوم بالبارحة!!

د. كمال الدين عيد



تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربى

4

استخدم المؤرخ المصرى ابن تغرى بردى لفظة خيال فى كتابه حوادث الدهور عام 1446م، وكان يعنى بها بكل وضوح التمثيل الحى. وكذلك المقريزى قد ذكر فى كتابه المعروف "بالسلوك" مصطلح أرباب الخيال ليدل به أيضا على التمثيل الحى، حيث إن أرباب الخيال كما ذكر فى حوادث 1339/1340? كانوا يقدمون أعمالهم مع مجموعة من الموسيقيين أثناء النهار، وأنهم كانوا ممثلين حقيقيين، ولم يكونوا مجرد أرباب اللعب المتجولين فى الأسواق، وهو ما تبين قبل استخدام مصطلح الخيال كمرادف للحكاية فى (حكاية دعبل)، وفى نادرة ابن دانيال مع أصدقائه، وسوء فهم هذا المصطلح جعل النقاد يصنفون أنواعا من التمثيل الحى ضمن نشاط مسرح خيال الظل العرائسى، كما رأينا مع الدكتور إبراهيم حمادة، والدكتور الراعى، وغيرهم من النقاد الذين أخذوا عنهم.

وهناك مسرحية أخرى كتبها عبد الباقى الاسحاقى سنة 1660م، فيها خمسة ممثلين يقومون بالأدوار، وقد أطلق عليها مؤلفها عبد الباقى الإسحاقى اسم "مسطرة الخيال" فصادفت سوء حظ فى التصنيف لمجرد وجود كلمة الخيال فى العنوان. فقد فهمها الدكتور محمد زكريا عنانى الذى اكتشف النص وحققه على أنه نص ظلى، ورغم أن المؤلف لم يشر لا قبل ولا فى داخل المسرحية إلى أنها ظلية، ورغم ملاحظة الدكتور محمد زكريا عنانى نفسه أن المسرحية لا تحتوى على الأنماط المعروفة فى المسرحية الظلية مثل (المقدم والحازق والرخم)، إلا أنه صنفها خطأ على أنها مسرحية ظلية، والسبب هنا واضح وهو سوء فهم المصطلح بطبيعة الحال، ومسرحية "مسطرة الخيال" تعنى المثال، أى مسرحية المثال. وهى مسرحية كما هو واضح من بنائها، ويؤديها ممثلون أحياء، وتخلو من أنماط المسرحية الظلية الضرورية، والتى تشكل الأساس فى بنية المسرحية الظلية مثل: المقدم الذى يمهد للأحداث، والحازق والرخم اللذان يوكل إليهما مهمة إثارة الانتباه والإضحاك، كما أن عبد الباقى الإسحاقى لم يستخدم كلمة بابة، وإنما استخدم كلمة مسطرة. ونقول إنه حتى لو كان قد استخدم مصطلح بابة لما جاز لنا أن نصنفها ضمن مسرحيات خيال الظل، لأن بابة كمصطلح كانت تطلق على المسرحية الظلية وغير الظلية. ومسرحية "مسطرة الخيال" عبارة عن صياغة شعرية قصيرة، ذات فصل واحد، كتبت باللهجة الدارجة المصرية، وفيها خمس شخصيات.

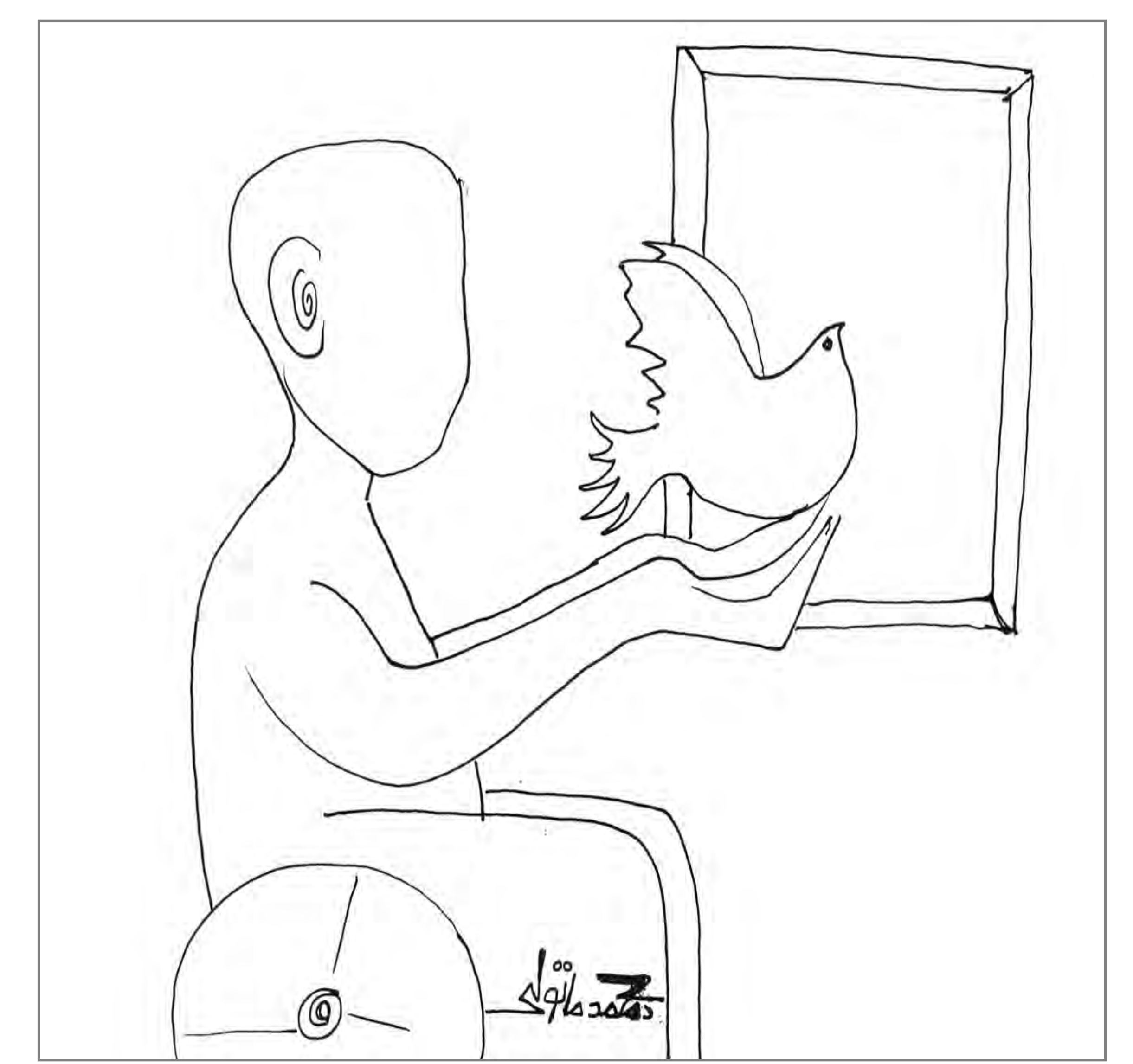
نختتم كلامنا عن مصطلح خيال بما جاء عند ابن الحاج المتوفى 1336م، حيث يصف لنا فى كتابه "المدخل" أعمال المخايلين، ويؤكد لنا أنهم ممثلون أحياء يقومون بعمل مسرحية غير ظلية. كما يسلمنا بدوره إلى المصطلح الثالث وهو اللعبة، وكذلك مصطلح البابة اللذين سبق ذكرهما أثناء كلامنا عن مسرحية عبد الباقى الإسحاقى.

اللعبة والبابة

"وهو أن بعض المخايلين من أهل اللهو واللعب إذا عملوا الخيال بحضرة بعض العوام، وغيرهم فى بعض الأوقات يخرجون فى أثناء لعبهم يسمونها بابة القاضى، فيلبسون زيه من كبر العمامة وسعة الأكمام وطولها، وطول الطيلسان فيرقصون به ويذكرون عليه فواحش كثيرة ينسبونها إليه فيكثر ضحك من هناك، ويسخرون به، ويكثرون النقوط عليهم بسبب ذلك".

أعتقد أنه قد أصبح من الواضح تماما بعد ذكر كل هذه الأسانيد أن المخايلين ليسوا إلا ممثلين أحياء، وأن المخايلة ومشتقاتها تعنى التمثيلية أو المسرحية. ومصطلح لعبة الذى تردد عند ابن الحاج، يرادف اللفظة الأوروبية (Play) أى مسرحية وأن هذا الاستخدام الأخير هو السائد فى اللغات الأوروبية. كما ورد هذا المصطلح أيضا عند عاصم القيسى الأندلسى (المتوفى1426م)، حينما ذكر أن المخنث قال لدعبل: والله لئن هجوتنى لأخرجن أمك فى اللعبة، كما استخدم الجبرتى المصطلح نفسه (لعبة) فى وصفه لافتتاح الكوميدى فرانسيز بمصر ضمن ما ورد ذكره لأحداث 29 ديسمبر " 1800يتفرجون على ملاعيب يلعبها جماعة منهم". كما نجد الاستخدام نفسه أيضا عند أحمد تيمور باشا فى كتابه خيال الظل، الصادر من دار الكتاب العربى فى الصفحات من 25 -29.

ونستخلص من هذا الفحص لهذه المصطلحات أن مصطلح لعبة يرادف الحكاية والخيال، وكلها تعنى المسرحية أو التمثيلية، كما أن هذه المصطلحات ترادف أيضا مصطلحا ارتبط فى أذهان كثير من النقاد بخيال الظل فحسب وهو مصطلح بابة، بينما النص الذى ذكره ابن الحاج يوضح بجلاء شديد أن مصطلح بابة يدل أيضا على التمثيلية الحية التى يلعبها ممثلون حقيقيون بالإضافة إلى أن المصطلح ينسحب أيضا على التمثيلية الظلية، وهذا يعطينا الحق فى الاستنتاج والاستنباط بأن الأعمال التى كانت تؤدى تمثيلا حيا، كانت تتخذ لها أحيانا وسيطا آخر، كما يحدث الآن. فأحيانا العرض المسرحى يتحول إلى مسلسل إذاعى أو تليفزيونى أو فيلم سينمائى والعكس صحيح. ولو رجعنا إلى النص مرة أخرى وتفحصناه جيدا لوجدناه يوضح لنا مجموعة المصطلحات واستخداماتها الحقيقية مثل: (المخايلون، الخيال، يخرجون، لعبهم، لعبة، بابة). ويضيف إلى دلالة هذه المصطلحات الأسلوب الذى كانت تؤدى به من حيث الزى كالعمامة الكبيرة وسعة الأكمام وكافة الهيئة التى كان يظهر عيها الممثل بالإضافة إلى الرقص وخلافه. والحقيقة أن استخدام المصطلحات كان يتم تداوله بمرونة تسمح له بالتنقل من شكل فنى إلى آخر مثلما استخدم أحمد تيمور باشا لفظ لعبة، وأطلقها على تمثيليات خيال الظل، بينما نجد رفاعة رافع الطهطاوى يستخدم لعبة للدلالة على المسرحية فى وصفه للمسرح الباريسى، وكذلك الجبرتى والبيرونى(1048م) وابن النديم (ت 995م). إذن مصطلح (بابة) يعنى أيضا مسرحية أو مشهدا، وأنه كان يستخدم فى التعبير عن التمثيلية الظلية وعن المسرحيات التى كان يؤديها ممثلون حقيقيون على السواء. وإذ وصلنا إلى هذه النقطة يجدر بنا أن ننتقل إلى أشكال مسرحية متطورة، من هذه الأشكال شكل عرفته مصر كان يستخدم لعلاج المرضى النفسيين ورد ذكره فى كتاب (الرسالة المصرية) لأمية بن عبد العزيز الأندلسى، الذى يروى لنا أقصوصة نستخلص منها معرفة مصر لهذا النوع من المسرح، حيث

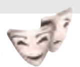


اللعبة مصطلح مرادف للحكاية والخيال وكلها تعنى المسرحية




• قررت فرقة المسرح الحديث استئناف عرض مسرحية «ابنتى الجميلة» بعد فترة توقف على مسرح السلام، بطولة أحمد راتب، سامى مغاورى، عزة جمال، شيرين، محمد رضوان، المسرحية تأليف هدى شعراوى وإخراج حسن عبد السلام.

المحبظ هو الممثل الفكاهى «الكوميديان»



يقول:
"ومن طريف ما سمعته أنه كان بمصر منذ عهد قريب رجل ملازم للمارستان، يستدعى للمرضى كما يستدعى الأطباء، فيدخل على المريض فيحكى له حكايات مضحكة، وخرافات مسلية، ويخرج له وجوها مضحكة. وكان مع ذلك لطيفا فى إضحاكه".

وواضح من هذا السياق أنه كان تمثيلا لأهداف نفسية، تستخدم فيه الأقنعة المختلفة لإبراز شخصيات مختلفة ضاحكة، كما أن جعفر الراقص كان يقدم نوعا استعراضيا، وإن كان الدكتور إبراهيم حمادة قد أنكر عليه ذلك فى كتابه خيال الظل وفهمه على أنه نوع من خيال الظل، وإذا كان تمثيل جعفر الراقص يقدم نوعا من خيال الظل فى اصطلاح العصر، فلم يعد هناك حاجة إلى التمييز بين أنماط البابة.

وحسب مناقشتنا السابقة فإن كلمة خيال تعنى مسرحية حية، إذن فإن جعفر الراقص كان – ولابد – مبتكر النوع من الأداء الحى يشمل الرقص، وأنا أميل إلى رأى موريه فى هذه الناحية، واتفق معه تماما، وإن كان الأمر يحتاج منا فى هذه الزاوية إلى دراسات مستقلة مفصلة عن جعفر الراقص، لأنه إذا كان الفرض صحيحا لاكتشفنا تاريخا هاما جدا لبداية نمط من المسرحية يتم فيه التمثيل الذى يشمل الرقص. ويمكن الاستعانة بتاريخ سبط التعاويذى (– 1187 1125) الذى كان صديقا لجعفر الراقص لمعرفة بداية تقريبية لهذا النوع، ونستطيع أن نفترض أن مسرحيات جعفر بدأت فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ويبدو أن العرب قد أضافوا كلمة الظل إلى كلمة خيال فى القرن الحادى عشر، وبها أرادوا أن يصفوا نوع المسرحية التى كانت تقع فيها ظلال الدمى، أو تماثيل، وأشكال جلدية على ستارة يعكسها مصباح أو شمعة. ومما يرجح أيضا أن المسرح الحى كان أقدم من خيال الظل، ثم واكب الظل بعد ذلك.

شكل المسرحيات

وكانت المسرحيات تقدم فى شكل لوحات، أو اسكتشات هزلية تميل أحيانا إلى الإباحية الفجة بمعيار عصرنا، تماما مثلما كان يحدث فى العصور الوسطى الأوروبية.

شكل مسرحى آخر عند ابن عبد ربه

كما أن ابن عبد ربه (869 – 940) قد أخبرنا عن شكل آخر فى كتابه العقد الفريد. يصف لنا فيه نوعا آخر من المسرح فى عهد خلافة المهدى (775 – 785) حيث كان يصف لنا رجلا يحاول دائما أن يجد طريقا إلى تحقيق مبدأ الحق، ويحذر ضد كل ما يغضب الله، وكان معتادا على ركوب عصا، يستخدمها كحصان، وكان يقدم هذا العرض مرتين فى الأسبوع. وأهمية هذه الحادثة بالنسبة لنا، إنها تظهر الهيئة التى يظهر بها الممثلون، فهذا الرجل كان يهتم اهتماما كبيرا بالإكسسوار (المكملات المسرحية)، حيث كان يضع على رأسه طاقية من الورق المصبغ واضعا فى وسطها شخصا من الشمع على شكل نعامة، وعلى صدره كان يضع حبلا قد ربط طرفيه فى سالفيه، ويتعارج فى مشيته، وكانت تساعده امرأة عجوز كانت تلف شعرها بشبكة، وتعلق فى رقبتها جرسا، وكانت تركب هى الأخرى جريدة، وتضع فى يدها ذيل بقرة تضرب به على الجريدة كأنها تحفز الدابة على السير السريع. وهذه صورة تمثل فيها امرأة بجوار الرجل. لكننا نجد أن المؤرخ قد صنف هذا اللون من المسرح بفقد العقل، وقد وضع ذلك ضمن تصنيفاته، حيث روى هذه النادرة ضمن الطرائف، وتحت عنوان المجانين وحادى المزاج (الصفراوية). وهى نظرة ليست جديدة على مؤرخينا.

السماجة أو التمثيل بالأقنعة

ننتقل الآن إلى مصطلح قد ورد فى سياق البحث من قبل، وهو يدل على نمط تمثيلى مختلف عن الأنماط الأخرى، وهو نمط محدد جدا من المسرح. فالسماجة شكل من أشكال الأداء التمثيلى يشترط فيه ارتداء الأقنعة، ويصف لنا أبو حيان التوحيدى هذا النوع من التمثيل فى كتابه الإمتاع والمؤانسة، الصادر فى القاهرة 1939ص 59 حيث قد وصف لنا شخصية رجل يحاول أن يخفى الحقيقة خلف قناع من الأسلاك، بينما يرى د. جلال الخياط أن السماجة قد حلت محل الكرج فى القرن الثالث الهجرى، ويربط السماجة بالكرج على اعتبار أنه فرع من فروع الحكاية، بينما نجد أن النادرة التاريخية التى ذكرها د. على الراعى أكثر وضوحا، علما بأنه لم يلفت نظره طبيعة المصطلح، لكنه أمدنا بمثل ثرى يؤكد أن السماجة نوع من الأنواع التمثيلية التى يرتدى فيها الممثل القناع، وهى أقرب إلى شكل الكوميديا ديللارتى الإيطالية، فقد نقل د. الراعى هذه الأقصوصة فى أغلب الظن نقلا عن شريف خازنادار، لكنه لم يذكر مصدرها بالضبط، فالدكتور الراعى لا يهتم فى كتاباته بمثل هذه الأمور.

"وكان المتوكل، إلى جانب هذا التوجه إلى فنون العرض المسرحية، يكن ودا خاصا لجماعة من الممثلين الهزليين، أطلق عليهم اسم: "السمّاجة" بتشديد الميم، وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم فى مظاهر مضحكة، إيناسا للناس. وتصادف أن دخل إسحق بن إبراهيم، على المتوكل فى يوم نوروز، فوجد هؤلاء السماجة بين يده، وقد قربوا منه للقط الدراهم التى تنثر عليهم، وجذبوا ذيل المتوكل. فلما رأى إسحق ذلك، ولى مغضبا وهو يتمتم: "أف وتف! فما تغنى حراستنا المملكة مع هذا التضييع!". ورآه المتوكل قد ولى فقال: ويلكم، ردوا أبا الحسين، فقد خرج مغضبا! فخرج الحجاب والخدم خلفه. فدخل وهو يسمع "وصيفا وزرافة" كل مكروه، حتى وصل إلى المتوكل. فقال: "ما أغضبك، ولم خرجت؟" فقال: "يا أمير المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الأعداء مثل ما له من الأولياء! تجلس فى مجلس يبتذلك فيه مثل هؤلاء الكلاب، تجذب ذيلك، وكل واحد منهم متنكر بصورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو قد احتسب نفسه ديانة وله نية فاسدة وطوية ردية، فيثب بك!.." فقال المتوكل: " يا أبا الحسين، لا تغضب، فو الله لا ترانى على مثلها أبدا" وبنى المتوكل بعد ذلك مجلس مشرف، ينظر منه إلى السماجة. وهكذا، لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة، وإنما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد .أى أنه بنى مسرحا بدائيا. ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد المتوكل!" .

وهكذا نرى الممثلين أو السماجين كانوا يتنكرون فى صور يصعب معها معرفة شخصياتهم الحقيقية، ولكننا نجد موريه يضيف إلى هذه المعلومات، معلومة أخرى وهى أن "السماجة" كان يستخدم أحيانا مرادفا باسم "المقنعة" الذى كان شائعا فى العصر العباسى، كما أنه يذكر أيضا أن المؤرخين العرب قد كفوا عن استخدام كلمة سماجة بعد القرن الحادى عشر إلا فى النقل من كتب التاريخ القديم والقرون السابقة، وأن آخر المؤرخين العرب الذين ذكروا مصطلح السماجة الشابشتى (المتوفى 998م)، والمصابيحى (المتوفى 1029م) .

المحبظون أو "فن المحبظين"

ونختتم جولتنا بهذا المصطلح وهو يدل على جماعة أو فرقة من الممثلين، والممثل مفردة محبظ، وأغلب الظن أنه كان لشخص يدعى بهذا الاسم، مثل أولاد رابية. وليس له تفسير غير ذلك، وقد باءت بالفشل كل المحاولات التى جدت فى البحث عن أصل فصيح فى معاجم اللغة لهذا المصطلح، لكنه بعد عملية مسح لكثير من الفرق التى استمدت اسمها من اسم رائد هذا الفن الذى كان يضم إليه غالبا أفراد أسرته لتكوين فرقته، ثم أطلق بعد ذلك الاسم على كل من ينضم إلى هذه الفرقة، وبمرور الزمن تحول إلى معنى اصطلاحى يطلق على من يمتهن الحرفة نفسها، مثل ذلك أولاد عاكف، وأولاد رابية، وأسرة مارون النقاش، وفى العشرينيات فرقة أولاد عكاشة.

لقد تبين عدم إمكان العثور على الأصل اللغوى للمحبظ لكن المعنى الاصطلاحى لحسن الحظ شديد الوضوح، فهو يعنى الممثل الفكاهى (الكوميديان)، وهو لا يطلق على الممثل الذى يقوم بعمل التمثيليات الظلية، ولكنه كما ذكرنا سلفا فى صدر البحث يعد أقدم من خيال الظل، أو على الأقل يواكبه. وقد ورد عند ابن دانيال، كما ذكرنا بمفهومه الاصطلاحى، "أنا محبظ الشيطان"، بمعنى أنا ممثل الشيطان. وفى المحبظين غالبا ما يجمع المخرج والمؤلف فى شخص واحد، وقد أمدنا ابن إياس بمجموعة من الأخبار توضح أن المحبظ هو الممثل، كما يؤكد أن مصطلح الخيال يعنى التمثيل الحى، ونستطيع أن نتلمس هذه الحقيقة من خلال هذا الخبر الذى أورده ابن إياس:

"توفى الريس محمد فتات العنبر ريس المحبظين (يقصد به المخرج) وكان أستاذا فى صنعة الخيال وكان قد فاق على بريوه فى هذا الفن..".

كما يوضح ابن إياس الفرق الكامل بين أصحاب خيال الظل، وأصحاب الخيال أو المخايلين، أو المحبظين فى روايته عن ربيع الأول عام 904هـ الموافق أكتوبر .1498حيث ذكر:

"فأرسل السلطان الملك الناصر أحضر أبو الخير بعدة خيال الظل، وجوق مغانى العرب، وبريوه ريس المحبظين".

وهنا ميز ابن إياس بوضوح بين أبى الخير الذى يؤدى مسرحية خيال الظل الذى يظهر ومعه العدة الخاصة بهذا الفن، وبريوه ريس المحبظين، ويتساءل موريه وله الحق فى ذلك: إذا كان كل من الفنين خيال الظل والتمثيل الحى هما الشىء نفسه، فما حاجة ابن إياس إلى تمييز أبى الخير عن بريوه. وما يهمنا هنا فى هذا الصدد أن مصطلح محبظ لا يعنى ممثلا فقط، وإنما يدل على تخصص بعينه فى الأداء التمثيلى وهو الأداء الفكاهى. ومحبظ تعادل فى اللغات الأوروبية كوميديان (الممثل الهزلى).

والآن وقد اختتمنا رحلتنا مع المصطلحات الغربية والعربية المختارة، تلك المصطلحات التى أسىء فهمها فى مصر والوطن العربى، وترك سوء الفهم هذا وراءه آثارا سلبية تجسدت فى أحكام غير دقيقة، وصلت إلى حد إنكار معرفة العرب قبل الحملة الفرنسية. وقد كان هم المبحثين بالدرجة الأولى الكشف عن بداية منطقية موثقة للمسرح العربى. وقد أثبت البحث أن معرفتنا بالمسرح ترجع إلى ما قبل التاريخين المعروفين (الحملة الفرنسية – مارون النقاش 1847). كما تناول البحث إيضاح فكرة المسرح والفروق الجوهرية بينه وبين الدراما. وتوصل بهذا المفهوم إلى أن بداية المسرح العربى قديمة قدم الإنسان العربى نفسه، أما البداية التى كانت تستلزم المدونات والتى تطورت إلى الشكل الناضج لمفهوم المسرح فقد تطلبت مناقشة مجموعة أخرى من المصطلحات العربية لم يكن حظها أفضل من نظيرتها الغربية، وقد أفرد لها المبحث الثانى الذى كشف عن أن سوء الفهم لها قد أدى إلى أن غمضت علينا أشكال مسرحية عربية تعود إلى العصور الوسطى الإسلامية.

وقد سهل علينا تحديد هذه البداية معرفتنا الدقيقة للمصطلحات الثلاثة (الحكاية والخيال واللعبة)، ورؤيتها من زاوية مختلفة غير التى نظر منها النقاد المعاصرون وتوصل البحث إلى أنها كلها مترادفات لمعنى واحد هو التمثيل الحى. وفهم حقيقة هذه المصطلحات كشف لنا عن أنماط من الأداء المسرحى الحى، لم تكن معروفة لنا من قبل بهذه الدقة مثل النمط المسرحى المعروف باسم "السماجة" كفن شبيه بالكوميديا ديللارتى، كما تعرفنا على نشاط المحبظين، وقد اجتهدنا فى تفسير معنى المصطلح لغويا، رغم وضوح المعنى الاصطلاحى. وقد اثبت البحث قدم هذا الفن. كما توصل البحث إلى أن العرب قد أضافوا كلمة ظل إلى كلمة خيال فى حوالى القرن الحادى عشر الميلادى للتمييز بين التمثيل الحى والتمثيل الظلى العرائسى. كما اثبت البحث أن مصطلح بابة كان يطلق على المسرحية الحية والظلية على السواء.

وخلاصة نتائج البحثين أننا قد توصلنا إلى أن بداية التمثيل العربى وفق المدونات والوثائق التى عرضنا لها ترجع إلى ما قبل القرن التاسع عشر الميلادى.

وإننا فى تلك الحقبة قد عرفنا أنماطا مسرحية متنوعة بالإضافة إلى خيال الظل العرائسى والتعازى الشيعية، وأن من الأسباب التى عملت على تقلص المسرح واختناقه بالإضافة إلى سوء فهم المصطلحات من قبل النقاد المعاصرين هو أن القدماء أنفسهم كانت نظرتهم لهذا النوع من النشاط الفنى متعالية، تلك النظرة جعلت الأدباء والشعراء ينؤون بأنفسهم عنه إلا فى حالات نادرة، وتركوا مهمة تطوير المسرح لرجل المسرح وحده الذى كان غالبا ما يجمع بين المخرج والممثل والمؤلف فى شخص واحد.

بداية التمثيل العربى وفق الوثائق ترجع إلى ما قبل القرن 19

د. عطية العقاد



تأتى مسرحية الحرية دوت كوم، لتثير حالة من الجدل والتساؤلات حول هذه الكتابة المدهشة، المسكونة بالجمال الشرس الأخاذ، الذى يواجهنا بقطعة فنية رفيعة المستوى، تبوح وتروى، تموج بالصدق والحرارة. وتذوب عشقا فى أعماق اللحظة الفريدة الفارقة، التى انطلقت فيها موجات الوعى لتعانق بكارة الروح ووهج الخصب، ليشهد العالم ميلاد ثورة مصر.

كان ميلاد التجربة صاخباً ثائراً ومنيراً.. فهو ابن شرعى للحظة استثنائية نادرة لا تتكرر كثيرا فى حياتنا، إنها لحظة التناقضات الكبرى.. دماء ودموع، فرح ووجع، تراجيديا وميلودراما، جروتسك وكوميديا، قهر وتسلط، استبداد واستعباد، وبحث يائس عن الحياة والحرية، حيث السقوط المدوى لأقنعة الزيف، الكشف الثائر عن بشاعة الحقيقة الشائهة، ودهشة الصدمة المروعة، وامتلاك معنى الوجود والإنسانية، وحرارة الحب والرومانسية.



الحرية دوت كوم..

ثورة شباب مصر

رغم أن هناك اتجاهات فنية تدعو بوضوح إلى الانتظار، ومحاولة استيعاب عمق وأبعاد الحدث قبل الدخول إلى مغامرة الإبداع، تجنبا لاندفاعات المشاعر وسطحية المعالجة وسيطرة الانفعالات، إلا أننى لا أتفق مع هذا المنظور حيث خرجت "الحرية دوت كوم"، عن هذا السياق وتجاوزت حدود ذلك المفهوم، وجاءت ممتلكة لشرعية الانتماء للفن الجميل، حيث النضج الفكرى والوعى الفلسفى والإدراك الهادئ لجدل التاريخ، وامتلاك أسرار لعبة المسرح وتقنياته، قرأت أكثر من عمل مسرحى لكبار مبدعى مصر، يدور حول ثورة 25 يناير، وكانوا نماذجا للأصالة والحرارة وعمق التناول وبريق التفاعل.

مؤلف المسرحية هو الفنان المثقف أحمد حسن البنا، الذى تكشف تجربته عن موهبة وخيال خصب وروح ثائرة أعلنت التمرد والعصيان على مفاهيم الاستلاب والترويض الثقافى، لنصبح أمام كيان إبداعى يعيش مغامرة البحث عن أحلام الوجود الذهبية التى تفتح المسارات نحو امتلاك المعنى والهدف والدلالات.

يأخذنا المؤلف منذ اللحظات الأولى إلى عالم شديد الوهج والثراء، الكلمات تعانق الجُمل، والحوارات تموج بالمشاغبات الساخنة، حيث تمتد موجات الحياة وتذوب الحدود الفاصلة بين الواقع والوهم، والحياة والموت، فنرى خريطة مصر فى عمق المسرح، أمامها الزعيم جمال عبد الناصر ينظر إليها وهو يدخن سيجارته بعصبية وانفعال، بينما الرئيس أنور السادات يقف فى مواجهة الجمهور وهو يدخن البايب وعلامات الزهو تبدو على ملامحه، وعبر الحوارات الرشيقة البسيطة المدهشة، نعيش حالة من الجدل العميق الذى يشتبك بقوة مع السياسة والاقتصاد والمجتمع، ومسارات التاريخ وتوجهات الزعيمين، وتأتى تقنيات الفن الجميل لتسيطر بقوة على امتداد الزمن فيصبح الماضى فى قلب الحاضر، ويظل المستقبل تساؤلاً مقلقًا، مسكونا بالبرق والوهج.

كان عبد الناصر ينظر إلى مصر من عالمه البعيد، يرى أن الخريطة مش مضبوطة والبلد بتغلى، والدخان خارج من البيوت، وحين سأل السادات أخبره أن الدنيا زى الفل.. النيل بيصب فى المتوسط، والقذافى فى ليبيا، وفلسطين محتلة، وإسرائيل على قلب العرب.. ولا جديد.

وفى هذا السياق تظل إيقاعات التصاعد والتوتر، ولغة الكوميديا الساخنة تفتح المسارات أمام الوعى لطرح التساؤلات المريرة التى تنطلق من الماضى إلى قلب الحاضر، ويذكر أن فكرة الدخول إلى العالم الآخر والانطلاق إلى تصوير مشاعر عبد الناصر، كانت شديدة الإبهار وكاشفة عن خيال خصب يموج بسحر الفن ودهشته، وعلى مستوى آخر جاء عشق الزعيم لمصر كعزف على أوتار نبوءة قادمة تتبنى أحلام الحرية والعدالة والديمقراطية، ورغم الموت والغياب ظل حضوره يحرك إيقاعات الحياة ويبعث فيها بريق التغيير والأمل، وكما جاء بالنص فإن عبد الناصر يظل مؤمنا بالحياة وبأن النضال لا يموت، يظل.. مؤرقا بالشعب والجغرافيا والتاريخ، باحثًا عن الناس والثورة والشباب.

يتجه الزعيم والرئيس السادات إلى العدسة، ينظران إلى مصر، وتنقلنا موجات الضوء إلى الشاب سيف الذى يجلس على جهاز الكمبيوتر فى مقدمة المسرح، ونصبح فى قلب حاضرنا العنيد المسكون بالقهر والضياع والاستلاب، ويظل الفتى ينسج أحلامًا وأوهامًا وعذابات تختصر قضايا أجيال من شباب مصر عاشوا مأساة السقوط المروع فى دوائر التهميش والابتزاز والتغييب، وفى هذا الإطار يتخذ الحوار بين سيف والكمبيوتر مسارات إنسانية صاخبة تكشف عن فساد الواقع واختناقات الروح وضياع الوهج، رسائل الأصدقاء للفتى متكررة. نفس الناس ونفس الأحلام المعلقة على شبكة وهمية فى عالم خيالى، لكن الضوء يلمع فجأة فى رأسه عبر جدل الاحتمالات المتعددة، ويتصور ماذا يحدث إذا توحدت الملايين ليحلموا حلمًا واحدًا يقررون تحقيقه، بحثًا عن نظام جديد يتغير بشكل قانونى لا يخالف الدستور، فقد تحول الفساد إلى فيروس أصاب الوزراء. فى حكومة الحرامية التى تقودها مجالس مزورة وأمن بلطجى يحمى السلطة ويقهر كل الآخرين. وهكذا يتبنى سيف فكرة التظاهر السلمى، والتعبير عن مطالب الشعب، لتصبح هى السلاح والقرار والمسار لميلاد حلم حقيقى يجمع الناس على هدف واحد، وسوف يكون زحام الملايين هو البطل والزعيم والمخلص.

يكتب سيف رسالته التى تقول:

إلى كل مواطن على أرض مصر.. أنا أخوكم سيف الدين العربى، مافرقش عنكم فى شىء.. نفس الهم، نفس المصير الأسود والبطالة والضياع بحلم نغير مصيرنا وناخد حقنا فى الحرية.. قررت أحلم وأدعوكم للخروج عن الصمت، أدعوكم لكلمة لا للظلم.. لا للفساد، ونعم للتغيير. يوم الثلاثاء 25 يناير هاكون فى الشارع واقف أعزل من السلاح، متحصن بإيمانى بالله ورغبتى فى الحياة، وهاقول بصوت عالى ودم حر لا للنظام.. ونعم لتغيير النظام.. آن أوان الحرية.. آن أوان الثورة.

عبر تقنيات التوازى والتقاطع والتداخل تشتبك الرؤى والدلالات، وتتبلور ملامح الصراع الأسطورى العنيد.. عبد الناصر ينتفض لكلمة الثورة ويؤيد حلم الفتى، بينما يراه السادات واد مخبول ومنحرف وقليل الأدب وثورته ثورة حرامية، ويظل الزعيمان أمام العدسة ينظران إلى قصر الحاكم حيث الاحتفال الضخم الذى يضم جمعًا من رجال الدولة بعد الفوز فى معركة التزوير الكبرى، التى قادها الحزب الوطنى، ويذكر أن المؤلف قد رسم أبعاد حالة مسرحية مدهشة، تبعثها لغة الجروتسك الساخرة والمكاشفات الساخنة، والصياغة المتميزة للشخصيات، والكشف المثير عن الملامح والدلالات وبشاعة الفساد، وتحالف السلطة مع الثروة، والأمن مع البلطجية، وتظل التقاطعات المدهشة التى تثيرها تعليقات عبد الناصر والسادات تفتح مسارات التناقض والجدل، وتتوقف أمام صفحات التاريخ وجذور الخلل، أما جماليات عشق مصر التى تسكن أعماق المؤلف فقد تبلورت عبر المفارقة العنيدة وتيارات الصدق النبيل، عندما يندفع عبد الناصر من عالم الموت البعيد، وهو معذب بحقيقة الكيانات البشعة، التى باعت مصر.. فيقول: "أنا شايف ومش قادر أسكت.. مصر بتموت وحاسس بالعجز، لازم أتكلم، أنا مش هاقف أتفرج.. هقول البيان ولازم هيوصل.. أيوة لازم هيوصل..

بسم الأمة

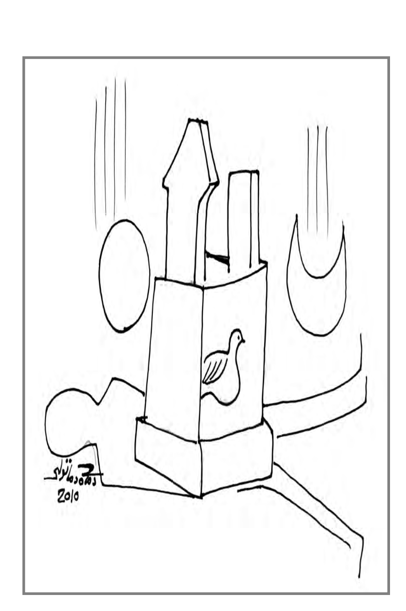
يأتى المزج السريع الساحر ويظهر سيف، – المعادل الموضوعى للزعيم –، خلفه شباب كثر.. يؤكدون أن معسكر الحرية سيبدأ من ميدان التحرير.. لأن الشعب يريد إسقاط النظام، وعبر امتداد الموجات الهادرة نتوحد مع سالى وعلى وعوض، وهم يبعثون ثورة الحياة، وتتقاطع أحداث زمن ثورة 25 يناير، وتتردد إيقاعات وهتافات وتعليقات الأيام الثمانية عشر، وتتصاعد عذابات الدم والموت وأحلام الحرية، وتظل تقنيات الكتابة العالية، ولغة الجدل المتوتر تدفعنا إلى ملامسة تيارات الوهج عبر إيقاعات المونتاج حيث تتوازى أحداث القصر مع مؤشرات ميدان التحرير، وخطة جهاز الأمن، وتبقى هتافات عبد الناصر وهو يردد مع الناس.. الشعب يريد إسقاط النظام، تبقى كضوء كونى ساحر مسكون بالرؤى والمفارقات والتساؤلات.

تتصاعد الحالة الدرامية إلى الذروة، وتتقاطع مشاهد الثورة والقتلى والشهداء وسيارات الشرطة مع صور الرئيس السابق، ثم نسمع صوت عمر سليمان معلنًا قرار التنحى، فتندفع موجات البشر الفوارة.. يهتفون.. أنا المصرى..

فى هذا السياق تأتى جماليات الفن لترسم إيقاعات النهاية الثائرة، حيث يظهر عبد الناصر والسادات فى التحرير.. يلفان الميدان.. ويتجه الزعيم إلى سيف والشهداء ليحيى أبطال الثورة، وتشتبك اللحظات وتتداخل الأزمنة، ونصبح فى قلب لحظة تاريخية فاصلة امتلكنا فيها الوعى والوجود والحرية، تلك اللحظة التى ستظل مثاراً للدهشة والتساؤلات، واشتباكات الفن الجميل.

أخيرا .. هذه المسرحية المسكونة بالحياة والبريق والحرية، يجب أن تمتلك وثيقة ميلادها الفعلى عندما يراها الجمهور على المسرح.

د. وفاء كمالو

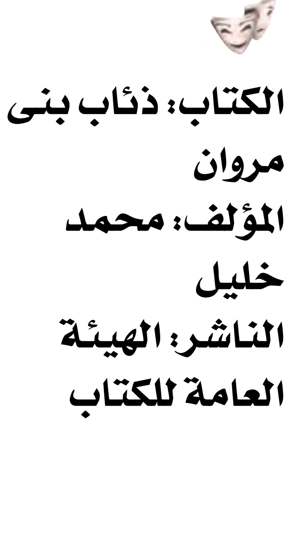


سيف هو المعادل الموضوعى للزعيم والشباب يبدأون معسكر الحرية من ميدان التحرير



● المخرج ناصر عبدالمنعم مدير الفرقة القومية للعروض التراثية انتهى من وضع خطة عروض جديدة تقدم بمسرح الغد خلال الفترة القادمة تتناسب والأحداث الراهنة بعد ثورة يناير.

ذئاب بنى مروان .. والحنين إلى العدل



الكتاب: ذئاب بنى مروان
المؤلف: محمد خليل
الناشر: الهيئة العامة للكتاب



يظل الحنين إلى العدل حاكما لدى المبدعين ، ويزداد هذا الولع من خلال العودة إلى أسمى وأرقى نماذجه فى تراثنا العربى ، وهى عودة لا تميل إلى سرد التراث ، بقدر ما تسعى لتمثله ودفع القارىء للمقارنة بين نموذج قائم ، ونموذج غائب ، ولعل مسرحية " ذئاب بنى مروان " للاديب محمد خليل تكون صورة مثلى لتوظيف رهيف للتراث ، من اجل إضاءة الواقع المعيش ذاته ، وتأكيد قبول الكون لنماذج فعلية للعدل شبه المطلق.

العنوان –باعتباره المدخل للعمل ، - حيلنا إلى الخونة ، الذين تصدوا لحلم العدل الذى سعى له الخليفة عمر بن عبد العزيز ، لم يختر الكاتب عنوانا للشخصية ذاتها ، بل جعل الرافضين للعدل هو الواجهة المسرحية ، وكأننا أمام بكائية للعدل المفتقد. تقع المسرحية فى مائة صفحة. نحن أمام عمل مسرحى شديد الاتزان ، يحفل بكافة ألوان الصراع عبر شخصيات متوهجة ، من خلال حوار جيد ولغة قوية فصيحة بلا استعراض .

- بعد أن يموت الملك :

تبدأ الكلمات الأولى للخليفة المغتر بنفسه سليمان بن عبد الملك بما ينبئ عنه :

- أنا الملك الفتى .. (يدور حول نفسه فى خيلاء

أنا الملك الشاب

ثم نجد له تصرفات المتجبر القاسى النزق ، لكن الموت يحيله شخصا آخر ، فيختار ابن أخيه بدلا من شقيقه للخلافة ، ثم نتابع انتقال الخلافة عبر شخصية مثيرة للإعجاب ، "رجاء بن حيوة " الإمام القدوة الوزير العادل أبو نصر الكندى الأزدى ، ونندهش من خشية عمر من الخلافة ، لتأكيد فكرة ثقل المسئولية ، وصعوبة تحملها :

عمر : (بخوف واضح) بالله عليك يارجاء .. استحلفك بالله وبحق حرمتى عليك
ومودتى لديك أن تذكرلى الحقيقة .

رجاء : (فى عصبية) أى حقيقة تقصد ؟

عمر : (متوسلا) الأمر الآن فى يدى يارجاء .

رجاء : أى أمر يا عمر ؟!

عمر : يمكننى الآن أن أطلب إعفائى مما قد يكون أسنده إلى سليمان .

رجاء : قلت لك لم يسند إليك شىءٌ مما يدور فى رأسك .. من تكون أنت ؟

وليقارن القارىء / المشاهد بين موقف عمر وموقف كافة الأمراء الأمويين الطامعين فى الملك مهما كانت العوائق .. لكن الأمر لا يحتاج إلى القوة فقط ، إنما إلى الحكمة أيضا ، وإلى القوة النفسية ، إلى قوة الضمير الذى مثله رجاء بن حيوة ، تساندها وتعانقها قوة السيف فى يد صاحب الشرطة ، ورغم غضبة الأمراء ، فهناك ظلال تبدو على استحياء للسخرية ، حين يرى هشام ضرورة أن يخلف أخاه فى الخلافة ، وكل مؤهلاته أنه أخوه لا أكثر ، فما أشبه اليوم بالبارحة .

- العدل .. العدل :

ويظل الكاتب على إخلاصه لفكرة العدل ، حيث يسعى "عمر" لتطبيقه على ذاته أولا – بعد الخلافة التى ألقيت عليه ، ولم يسع لها ، ثم يجرد زوجته من كافة ممتلكاتها التى ورثتها عن أبيها ، إنها ابنة الخليفة عبد الملك ، كيف تتخلى عن قصورها وضياعها ؟ لكنه العفاف الذى أعف به الخليفة أهله ، والإقناع الذى ناقش به الأمر :

عمر : إذن قولى لى : من أين صارت لك هذه الجواهر ؟ والجواهر الأخرى
والأموال التى فى حوزتك ؟

فاطمة : كل هاذا أعطاه لى أبى عبد الملك أمير المؤمنين قبل أن يموت وأنت تعرف ذلك ،

عمر : ومن أين جاء به أبوك عبد الملك ؟

هذا عين ما فعله مع الأمراء الذين جردهم من مسروقاتهم التى أحلوها لأنفسهم ، وها هم الأمراء وأصحاب المصالح يبحثون عن منفذ ومدخل للرجل الذى أقلق حرير الراحة على أجسادهم ، إن المدخل دوما قانونى ، الأجور المتغيرة الحلال، لتكن الجوارى إذن ، يدخلونها على عمر ، فلربما يلين ، وينشغل بهن عنهم ، لكن عمر يرفضهن ، بل يعيدهن لبلادهن ، ثم تبدأ المواجهات ، ويأتى الطامعون ، منهم من يلتحف بالتاريخ ومنهم من يظهر العلم والدين والتفقه وسيلة للتقرب للحاكم ، نرى " عنبسة " صديق عمر يطلب منه ويذكره بحق الصداقة أن يسمح له بالأخذ من بيت المال ، فقد منحه الخليفة السابق ولم يسمح الوقت بنيل المنحة ، ويرفض عمر ثم نرى مشهدا عجيبا بين ابن المغيرة وبلال ، إن ابن المغيرة رجل تقى كما يبدو ، وقد التحف بتقواه المدعاه لينال حظوته عند الخليفة ، لكن بلالا يتبرع بكشفه ، وإظهار طويته لعمر ، فيدخل عليه المسجد ، ويقنعه بترشيحه له لدى عمر ، مقابل راتبه عن سنة كاملة ، ويكتب له بهذا الأمر ، فيأخذ بلال الورقة ويعود لعمر ، إنها السلطة وزهوتها ، مهما كان الحال ، قليل من يفلت من أسرها .

وهكذا تسير المسرحية ، مقدمة صورة نادرة من صور العدل ، وأيضا من صور الرجوع إلى الحق فى مشهد من أهم مشاهد المسرحية، وهى مسألة تولية عمر ليزيد من بعده ، حين يناقشه اليشكرى ، فيحاجه ، فيقتنع عمر بشجاعة لا تصيب السلاطين أبدا :

اليشكرى : أفتسلم هذه الأمانة العظيمة والرسالة الكبيرة إلى يزيد بن عبد الملك من بعدك
، وأنت تعلم أنه لا يقوم فيها بالحق ولا بالعدل ؟

عمر : لم أوله .. وليس لى يد فى هذه الولاية ، وإنما ولاه غيرى .

عاصم : أوترى أن من ولاه كان على الحق ؟!

عمر : (ينظر إليهما فى دهشة وقد امتلأت عيناه بالدموع)
استغفر الله .. اهلكنى أمر يزيد .. وخصمت فيه يارجاء .

بين التاريخ والدراما :

هذا اخطر ما يواجهه الكاتب، كيف ينظر للتاريخ ، وأى مؤرخ يتبع ؟ إن الكاتب لا يتصرف فى الأحداث ، إنما يتصرف فى تعليلها وتفسير أسبابها ، كما يتصرف الكاتب فى إظهار جانب وإخفاء جانب –وهذا أخطر ما فى الدراما التاريخية ، فالصورة التى قدم بها الكاتب شخصية الخليفة سليمان بن عبد الملك ، بعيدة عن طبيعته المقاتلة الجسورة المحبة للناس ، بل إنه مات وهو مقيم بمرج دابق يتابع الأخبار عن الجيش فى (10من صفر 99 هـ). يقول ابن كثير فى البداية والنهاية "تعهد ألا يرجع إلى دمشق حتى تفتح أو يموت؛ فمات هناك فحصل له بهذه النية أجر الرباط فى سبيل الله" .

استطاع الكاتب القاص محمد خليل أن يقدم عملا واضح الهدف ، موظفا ببراعة ليفضح واقعا شديد الفساد ، قدمه ليؤكد قدرة المجتمع على التغيير الذى حدث فى عامين اثنين فقط من حكم عمر بن عبد العزيز ، حيث خلت السجون من اهلها ، واختفى الفقراء وطلاب الصدقات ، إننا أمام عمل ممتع ، لافت ، قدم فى لغة بهية قوية ، لم تحدث فاصلا نفسيا بينها وبين للقارىء.


إبراهيم محمد حمزة

أعدادنا القادمة

الشاعر سعد عبدالرحمن متحدثاً عن رؤيته لمسرح الثقافة الجماهيرية



أنا وشارلى.. نص مسرحى للدكتور عصام عبدالعزيز

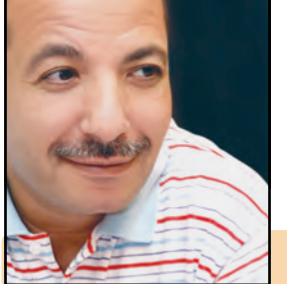


ربيع مفتاح يكتب عن التنوع الفكرى والثراء الفنى فى مسرح ملحة عبدالله

تدعو مسرحنا الكتاب والنقاد فى مصر والدول العربية إلى المشاركة بالكتابة فى ملفاتها على ألا تزيد الدراسة أو المقال على ألف كلمة. كما تدعو النقاد فى الدول العربية إلى موافاتها بدراسات مزودة بالصور عن عروض المسرح فى بلادهم.

لو كنت قدمت فى البيت الفنى لأصبحت الآن فناناً قديراً

مجرد بروفة



يسرى حسان

ysry_hassan@yahoo.com

وأنا لو قدمت فى البيت الفنى للمسرح لكنت الآن فنانًا بدرجة قدير.. لكنى قدمت فى "الجمهورية" التى لا تعترف بالأقدمية ولا بأى شىء فى الحقيقة وبالتالى لم أصبح صحفيًا قديرًا ولا حاجة.

الفنان القدير هى درجة يحصل عليها الفنانون العاملون بالبيت الفنى للمسرح بالأقدمية.. درجة وظيفية يعنى لا علاقة لها بالاقتدار.. وأنا ليس لى فى التمثيل – إلا على زوجتى طبعًا وأتجاوز فى ذلك الاقتدار إلى الإبهار – ومع ذلك كنت زمانى الآن فنانًا قديرًا لو قدمت فى البيت الفنى للمسرح.. لكنى لم أقدم!

ليس كل فنان قدير قديرًا فعلاً.. وحتى لو كان قديرًا فى التمثيل أو الإخراج والديكور أو أى عنصر من عناصر المسرح فليس شرطًا أن يكون مديرًا قديرًا.. أغلب الفنانين –فى ظنى –ليس لهم فى الإدارة.. ولا حتى فى إدارة مواهبهم..

لكل هذا وذاك وهؤلاء وهاتيك المجال استغربت جداً من قرار د. عماد أبو غازى وزير الثقافة بأن يكون مدير الفرقة فنانًا قديرًا ينتخبه زملاؤه لهذا المنصب.. يقصد د. عماد أبو غازى أن تدار مؤسسات وزارة الثقافة بأسلوب ديمقراطى.

يعرف د. أبو غازى أن الديمقراطية لا تأتى دائمًا بالأفضل خاصة فى المجال الفنى.. فمن الممكن أن أكون حبوبًا ولهلوبًا وصاحب واجب وبارعًا فى جمع الناس من حولى وقادرًا على اكتساح أى انتخابات بالإجماع أو بالأغلبية المطلقة على أقل تقدير.. ثم عندما أركب المنصب أخرب الدنيا.

د. عماد أبو غازى يقول إن الإدارة ستكون جماعية من خلال المكتب الفنى الذى سيأتى بالانتخاب هو الآخر وسيكون ذلك لمدة عام واحد.. وأكيد لو فشل المدير ومكتبه الفنى ستأتى صناديق الانتخابات بغيرهم.

ليس هناك اعتراض طبعًا على فكرة الانتخابات.. الاعتراض فقط على قصر هذه الانتخابات على الفنانين بدرجة قدير.. يعنى لو كنت شابًا متوقد الذهن ولديك من الأفكار والحيوية ما يتيح لفرقتك أن تتطور وتقدم أعمالاً جيدة وناجحة فعليك أن تحتفظ بتوقد ذهنك وأفكارك وحيويتك لنفسك.. كل ذلك لا يلزمنا.. هناك سؤال: أنت فنان قدير؟ إذا كانت الإجابة بـ "لا" فأنت لا تلزمنا.. انتظر دورك يا أخى ولا تتعجل.. العجلة من الشيطان!!

وفى ظنى أن د. عماد أبو زغازى لو نظر إلى الخلف قليلاً سيكتشف أن هناك شبابًا أداروا فرقًا فنية كانت فترة إدارتهم لها من أزهى فتراتها وأكثرها نجاحًا.. خالد جلال مع فرقة الشباب نموذجًا.. كان وقتها معينًا بعقد.. وغير خالد هناك كثيرون.. وما زال بعضهم يدير فرقًا بنجاح مثل شادى سرور وهشام عطوة.

لا بأس من أن تسير الأمور بالانتخاب.. لكن لماذا لا نرفع "شرط السن" ونترك الفرصة للجميع.. على أن يكون الفيصل للمشروع وليس للشخص.. بمعنى أن يتقدم المرشح بمشروع لتطوير فرقته.. مشروع متكامل يتضمن كل شىء حتى العروض التى ستقدمها الفرقة خلال العام وكيفية تسويق هذه العروض وغيرها من الأمور التى ستجعل الناخبين يقرأون جيداً "أدمغة" المرشحين.

هذه الآلية ستجعل الناس يأخذون الأمور بجدية أكثر.. وستجعل لدينا العديد من المشروعات التى يمكن الاستعانة بها فى تطوير العمل بالبيت الفنى للمسرح.. وستطلعنا، فى الوقت نفسه، على كوميديا كامنة داخل بعض الفنانين بدرجة قدير.. كوميديا لو أخرجوها على الخشبة لكان لهم، ولنا بالتأكيد، شأن آخر.

لن أدير الاسطوانة المشروخة عن أن ثورة الشباب يجب أن تأتى بالشباب.. فالثورة شارك فيها الشعب المصرى كله.. وأنا لى جار يبلغ من العمر مائة وتسعة أعوام وكنت أوصله يوميًا إلى ميدان التحرير صباحًا وأعود مساء لاستلامه من الثوار حتى ظنتنى وسائل الإعلام ثوريًا قديرًا وعندما سألونى ماذا تتمنى من الثورة؟ خطف الميكروفون منى وقال: أتمنى أن يثبتونى فى الشغل!!

إيون كارامترو .. ونسمات الخبرة

هنرى الثامن بعد عبور تاجر البندقية وتألق ريتشارد الثالث

يا لها من متعة أن تلعب كل الأدوار المتاحة وربما غير المتاحة .. ولعله واجب عليك أيضا أن تسعى لأدائها بثقة وحب .. وليس الأدوار هنا ما يؤديها ممثل على خشبة مسرح أو داخل استوديوهات التصوير السينمائى والتليفزيونى .. ولكنها أدوار اجتماعية وسياسية لعبها الملك الرومانى .. مقاتل فى الجامعة حتى نال أعلى الدرجات ثم ذهب خلف موهبته الفنية فأصبح ممثلا مسرحيا وسينمائيا فريدا ثم مخرجا تهتز مع إشاراته خشبات المسرح .. ثم خرج ليؤدى دوره الرفيع كوزير للثقافة ليعود لمسرحه أكثر تألقا وكأنه يبدأ مشواره من جديد.

فتح " إيون كارامترو " عينيه على تلاحم أسرته مع سكان بوخارست عاصمة رومانيا رغم أن والديه كانا من المغتربين ذوى الأصول الأرمينية .. وكانت أول كلمات وصلت إلى مسامعه هى الديمقراطية والحرية .. ولكنه بأصوله وتاريخ البلاد التى يعيش فيها أدرك جيدا المعنى الصحيح لمثل هذه الكلمات .. ورغم انضمامه فى كبره للحزب الديمقراطى لكنه رفض المشاركة فى أحد الانقلابات الفاشلة التى قام بها أقرانه .. وأكد أنها حتى ولو نجحت فهى فاشلة .. فالسيطرة ليست دليل التفوق لأن ما يعقبها حتما سيكون خرابًا.

تخرج إيون فى معهد كاراجيلا لفنون المسرح والسينما عام 1964 وكان ظهوره المسرحى البارز مبكرا جدا ولم يكن قد بلغ 25 عامًا بعد عندما تصدر اسمه أفيش مسرح بولاندر الشهير فى العاصمة الرومانية .. وهو يلعب دور هاملت فى مسرحية معشوقه شكسبير الذى مثل بالنسبة له المنبع والمصب .. كما ذكر فى أحد مقابلاته .. وانطلق بعدها ولما يزيد على ثلاثين عام .. تألق خلالها.

حفر اسمه فى سجلات السينما فى رومانيا من خلال أدوار متميزة فى أفلام " غابة المشنوق "، "لوشين "، " المواطن اكس "، " آمين " و" آدم وبول " .. ولكن سطوره السينمائية ربما تكون شيئا لا يذكر بالنسبة لما حققه فى المسرح وما لعبه من أدوار فى عروض " المفقود "، " وفاة دانتون "، " سيدتى الجميلة "، " الحصة الثالثة "، " الكاذب " والنسخة الدرامية من " كارمن ".



رغم تألقه فى السينما الرومانية إلا أن ذلك لا يضاهى ما حققه فى المسرح

لم تمنعه مسيرته المسرحية من المشاركة فى الحياة السياسية بكل إخلاص .. ولكنه اضطر أن يتوقف قليلا ويفصل بينهما فى وقت أصبح صعبا فيه أن يؤدى ما يجب تجاه الجانبين معا بجانب دوره الاجتماعى نحو أسرته ونحو أبناء بلاده .. فلبى النداء وتولى وزارة الثقافة بناء على طلب الجماهير وكان خير ممثل لثقافة رومانيا بحضارته العريقة وذلك خلال الفترة من عام 1996 وحتى عام 2000 .

انتهى من واجبه السياسى الإلزامى ولكن دوره السياسى كمواطن لم يتخل عنه بالطبع وعاد من جديد إلى الخشبة .. ووجد أن الوقت قد أصبح مواتيا ليستمتع بلعب أدوار شكسبير .. وبعد أن باتت لديه الخبرة الكافية التى بعثت نسمات جعلته بقوة شاب فى العشرين.

ولم تغره ثقته فى نفسه ولم يأمن صعوبة إبداعات شكسبير وحنكته .. ولم يكن يرغب فى أن يمر تجسيده لشخصيات مسرحيات الأسطورة مرور الكرام فى العروض التى يشهدها جميعها المسرح الوطنى الرومانى .. فاستطاع أن يعبر من خلال بوابة " تاجر البندقية " عام 2009 واستقبله الجمهور متعجبا ثم تألق بشدة فى عرض " ريتشارد الثالث " خلال العام الماضى ليتصدى ويتحدى بخبرته الكبيرة لعرض " هنرى الثامن " خلال العام الحالى .. ولسان حاله يقول هل من مزيد.



جمال المراغى

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بالجلاء